

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

“La *Commedia dell’Arte*: Una técnica útil para la formación de actores”

TESIS

Que para obtener el título de  
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta

Josué Cid Guzmán Silva

Asesor: Lic. Gonzalo Juan Blanco Kiss

Sinodales: Lic. Gonzalo Juan Blanco Kiss

Lic. Daniel Huicochea Cruz

Prof. Mario Alejandro Martínez Lage

Lic. Mayra Julieta Mitre Durán

Profa. Marcela Zorrilla y Velázquez

Cd. Universitaria, D. F. 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

*Agradecimientos:*

*A mis padres; por ser mi origen, mi ejemplo, mi sustento y mi aliento.*

*A mis maestros, por dar luz a mi camino.*

*A Augusto Albanez, por mantener vivo el espíritu de la Commedia... y contagiarme con él.*

*A ti.*

## La Commedia dell'Arte: una técnica útil para la formación de actores.

### Índice:

Introducción.....	3
Capítulo 1 Historia de la <i>Commedia dell'Arte</i> .....	9
1.1 Antecedentes.....	10
1.1.1 La comedia erudita y el teatro de <i>Il Ruzante</i> .....	15
1.2 La <i>Commedia dell'Arte</i> , origen de su nombre.....	26
1.3 La <i>Commedia dell'Arte</i> y su recorrido por el mundo.....	29
1.4 La <i>Commedia dell'Arte</i> en “decadencia”.....	41
1.5 La <i>Commedia dell'Arte</i> y su legado.....	49
Capítulo 2 Elementos de la <i>Commedia dell'Arte</i> .....	59
2.1 Las Máscaras, sus máscaras y vestuario.....	60
2.1.1 Los roles de las Máscaras.....	70
2.1.1.1 Máscaras Principales.....	75
A) Magníficos o <i>Vecchii</i> .....	78
B) Criados o <i>Zanni</i> .....	90
C) Enamorados o <i>Innamorati</i> .....	126

2.1.1.2 Otras Máscaras.....	129
2.2 Los <i>lazzi</i> , <i>canovaccii</i> y <i>zibaldoni</i> .....	132
Capítulo 3 La técnica.....	138
3.1 Uso de la máscara.....	139
3.1.1 Máscara “facial”.....	144
3.1.1.1 Técnica ocular.....	151
3.1.2 Máscara “corporal”.....	153
3.1.2.1 Fragmentación.....	158
3.1.2.2 Respiración y articulación.....	161
3.2 Adoptar y adaptar la Máscara. (Bautizo).....	164
3.3 ¿Qué es la Improvisación en la <i>Commedia dell’Arte</i> ?.....	166
3.4 Triangulación.....	172
Conclusiones.....	175
Bibliografía y referencias audiovisuales.....	178
Anexo. Ejercicios.....	181

## La *Commedia dell'Arte*: una técnica útil para la formación de actores.

“¿Creen los educadores que es de desperdiciar un recurso como éste? Claro que no, y por eso he querido hacer una exposición precisa de la “*Commedia dell'Arte*”, en su historia, su naturaleza profunda y sus métodos. No hay diversión más aprovechable, que ofrezca mayores posibilidades de desarrollo del espíritu y del cuerpo, del sentido de la composición, de la rapidez de los reflejos, de la vivacidad en la invención y la réplica, y que dé al mismo tiempo mayores satisfacciones intelectuales.”<sup>1</sup>

- León Chancerel -

### Introducción:

En el Renacimiento Italiano (siglo XVI) surge un tipo de teatro popular que impactó a la escena teatral de tal forma que su historia abarcará tres siglos y contagiara con sus cantos, acrobacias, colores, personajes y tramas a los escenarios de las ciudades más importantes de Europa; este portentoso espectáculo teatral fue llamado *Commedia dell'Arte*. Es en dicho período de la historia del teatro cuando por primera vez el actor **profesional** aparece para formar un **oficio** (que es el significado de *arte*) que transmitirá a sus sucesores. Y es justo ese “oficio” el que cada uno de nosotros, los profesionales de hoy, debemos recuperar.

Mi interés en la *Commedia dell'Arte* surge de una confusión que tal vez suene ridícula. Estaba en el área de teatros del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM a mitad del primer semestre, cuando del salón de ensayos logré escuchar los gritos desmedidos de una actriz que desde mi punto de vista estaba sufriendo los dolores más intensos; y fue una compañera de semestres más avanzados la que me hizo la aclaración: “No te preocupes. Eso es

---

<sup>1</sup> León Chancerel, *El teatro y la juventud*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p.85.

**Comedia del arte.** Es un tipo exagerado de farsa”. Esa respuesta no resolvió mi duda y al contrario, me dejó una duda más (pues tampoco sabía bien qué era la farsa), pero no quise sonar desinformado y con aire de haber entendido opté por entrar a mi clase.

Tiempo después en clase de Historia del teatro II (Medieval y Renacentista) por fin se resolvió mi duda. El Dr. Óscar Armando García nos hablaba de la *Commedia dell’Arte* mientras se retorció adoptando la corporalidad de los personajes que mencionaba; yo me interesaba más y más. Por lo tanto no es de extrañar que, cuando el maestro nos pidió que preparáramos una escena para una “Cabalgata Medieval” que se realizaría de nuevo después de mucho tiempo, yo eligiera trabajar un *Canovaccio* de la *Commedia dell’Arte*.

Para la “Cabalgata Medieval”, mis compañeros y yo contábamos con el invaluable apoyo del profesor Mario Lage, nuestro maestro de actuación, que al ver nuestro interés decidió retomar la enseñanza del tema y nos preparó para poder presentar nuestro proyecto en tiempo y forma.

Después de presentar nuestro trabajo en la Cabalgata Medieval, continué practicando la *Commedia dell’Arte* con un grupo de compañeros de semestres superiores, y durante dos años presentamos pequeñas piezas de improvisación en parques, plazas y jardines del Distrito Federal y en un par de ocasiones llevamos nuestro trabajo a las calles del Festival Internacional Cervantino (2006 y 2007).

De tal forma me enamoré de la *Commedia dell’Arte*, que continué buscando la manera de seguir mi investigación sobre la materia y cuando el Colegio de Literatura

Dramática y Teatro abrió el curso inter-semestral **El cuerpo y la máscara en la *Commedia dell'Arte***, impartido por el brasileño Augusto Albanez, no pude esperar para inscribirme en él.

Gracias a todo este proceso, que partió de una clase de historia, pude entender los fundamentos de la actuación que más me han servido en mi formación profesional e incluso en el ejercicio de mi oficio. Por ejemplo, cuando me pedían que actuara de manera verosímil, yo pensaba que con sentir tal o cual emoción era suficiente y en realidad son dos cosas diferentes el sentir la emoción y mostrarla; y es gracias al uso de la máscara en la *Commedia dell'Arte* que pude diferenciar esos dos aspectos, pues dicha técnica entrena al actor a utilizar todo el cuerpo (ya que no se distingue el gesto facial) para poder mostrar la emoción que experimenta el personaje. Sobra decir que con una máscara puesta no basta el sentir la emoción para que el público aprecie lo que experimenta el personaje.

Pensando en lo anterior, viene a mi memoria la pregunta que algunos de mis compañeros y maestros me han hecho: ¿por qué un género teatral tan antiguo, debería ser enseñado en la actualidad?

Digo “antiguo” pues en mi camino me he encontrado con profesionales del teatro que catalogan a la *Commedia dell'Arte* como un género “anquilosado y viejo” (esto me hace recordar las palabras de la maestra Marcela Zorrilla: “Entonces pobres griegos... tan viejitos ellos.”) sin saber, o sin querer reconocer, que al día de hoy seguimos usando muchos de los elementos que la constituyeron en primer lugar. Tomemos como ejemplo el (desde mi punto de vista mal llamado) teatro del cuerpo,

que en parte hunde sus raíces en el mimo y en especial en la *Commedia dell'Arte*, por su aspecto gestual (recordemos que en la *Commedia* se daba mayor importancia al trabajo con el cuerpo, pues la máscara limitaba la expresividad facial y la variedad de dialectos en que hablaban tanto el público como los actores dificultaba la comprensión verbal; dejando así a la expresión corporal como el medio más efectivo para darse a entender). En este punto sería útil citar a María de la Luz Uribe que nos dice: “El mayor legado que dejó la *Commedia dell'Arte* al teatro moderno y en especial al teatro francés, fue el de demostrar la importancia del dominio técnico y la preparación de los actores.”<sup>2</sup>

Los elementos de la *Commedia dell'Arte* le dan al actor en formación la oportunidad de adquirir y ejercitar capacidades verbales, motrices e intelectuales en un ambiente delimitado y seguro, que es el personaje tipo o máscara. Le permite al actor partir de elementos tan cotidianos como su propio cuerpo para después añadir las características físicas individuales de cada Máscara y así adaptarla y adoptarla. Este proceso sirve para que dicho actor en formación pueda entender más fácilmente los pasos a seguir para construir cualquier personaje que pudiese encontrar en su vida académica y profesional.

En resumen, la *Commedia dell'Arte* dota de la oportunidad idónea al actor de hoy en día para crear un espectáculo de teatro completo, a partir de su personaje y las relaciones de éste con sus colegas en escena, sus circunstancias, el público, etc.; explorando así principios de actuación, dirección escénica, dramaturgia,

---

<sup>2</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 109.

investigación documental, expresión verbal, expresión corporal; además de la carga de historia del teatro que lleva en sí mismo este género renacentista, que tiene como posibles antecedentes al drama griego (especialmente a Aristófanes y Menandro), drama latino (con las farsas Atelanas, Plauto y Terencio) y el drama medieval.

En el primer capítulo abordaré a grandes rasgos los orígenes y la historia de la *Commedia dell'Arte* tocando los puntos más importantes de esos más de tres siglos que comprenden el nacimiento, apogeo y la llamada “decadencia” del oficio de los cómicos italianos.

En el capítulo dos expondré los elementos y recursos (visuales, actorales y “dramatúrgicos”) de los cuales se valían los comediantes *all'improvviso* para llevar a cabo sus presentaciones tanto en plazas públicas como en los palacios de la nobleza.

En el tercer capítulo me apoyaré en el material bibliográfico de los maestros Dario Fo, Antonio Fava y Juan Felipe Preciado, principalmente, y en el material audiovisual que el profesor Augusto Albanez me permitió tomar de los cursos impartidos en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, para proponer una serie de pasos y ejercicios que ayuden al lector, incluso de manera autodidáctica, a introducirse en el entrenamiento de la *Commedia dell'Arte*; para así cimentar de mejor manera la formación de su propia técnica y oficio, que no es sólo responsabilidad de las instituciones educativas o de los académicos, sino del propio actor en formación.

Todo lo anterior se justifica con las palabras de Silvio D'amico:

“Si los cómicos *dell'arte* fueron improvisadores, [...] esto no significa que fueran cómicos improvisados; más bien significa precisamente lo contrario: fueron los primeros cómicos convertidos en expertos en el arte por una preparación larga y regular, transmitida a menudo de padre a hijo [...]. Y si hoy en Francia, en Alemania, en Rusia [y en México<sup>3</sup>], no sólo los eruditos, sino también los artistas y sus maestros vuelven con nostalgia a la *Commedia dell'arte*, no es románticamente, para celebrar un contenido poético que aquella no tuvo, sino con un interés técnico, tomándola como un modelo del arte del actor.”<sup>4</sup>

Concluyo esta introducción con una declaración necesaria: Este trabajo en general y la parte técnica en particular no es un trabajo totalmente original. Éste se debe en gran medida a los maestros que me instruyeron y apoyaron en mi camino (en especial Augusto Albanez de quien aprendí mucho de la parte técnica de la *Commedia dell'Arte* y en quien me baso para darle estructura al capítulo tres).

---

<sup>3</sup> Nota Personal.

<sup>4</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, pp. 58 y 59.

## Capítulo 1.- Historia de la Commedia dell'Arte.

La *Commedia dell'Arte* (también llamada *commedia a soggetto*, *commedia all'improvviso*, *commedia popolare*, *commedia de maschere*, *commedia italiana*, etc.) surgió en Italia a mediados del siglo XVI gracias a cambios drásticos en la rígida estructura medieval. La desaparición paulatina del feudalismo, el descubrimiento de América, el reconocimiento del sol como el centro del movimiento celeste, la invención de la imprenta, el surgimiento de una burguesía poderosa, la Reforma, etc., dieron una nueva visión del mundo, donde la tierra ya no era el valle de lágrimas al que sólo se venía a sufrir con la esperanza de lograr la retribución celestial. Gracias a los nuevos inventos y descubrimientos, se pudo vislumbrar un mundo mejor, más disfrutable.

“Este proceso social, que tuvo amplias repercusiones en las artes, la ciencia y la cultura en general, se conoce con el nombre de Renacimiento y se dio de manera muy viva en Italia, país que hizo enormes aportes al teatro.”<sup>5</sup> El eje de toda expresión artística y de cualquier pensamiento en la Edad Media era la Iglesia (teocentrismo), pero esta nueva visión de la vida y las artes cambió tal perspectiva, convirtiendo al hombre en el centro de atención (antropocentrismo).

Al ir mermando la fuerza de las ideas religiosas, los temas clásicos de griegos y romanos comenzaron a tener gran aceptación en los círculos cultos; y así, dramaturgos olvidados como Plauto y Terencio volvieron a ganar simpatía y se volvieron inspiración para nuevos autores que tomarían sus argumentos y estructuras

---

<sup>5</sup> Freddy Artiles, *La maravillosa historia del teatro universal*, Ed. Gente Nueva, Cuba, 1989, p. 58.

para crear nuevos objetos artísticos, tales como la comedia erudita y el drama pastoril, que pronto darían paso a una tentativa de reconstrucción del teatro griego: la Ópera.

Pero no sólo el “teatro culto” tuvo este renacer. Otro teatro popular surgía en las calles de Italia, vistiendo máscaras y harapos y hablando en dialectos locales tan numerosos que lo obligaban a expresarse con gestos y acrobacias, haciendo de él un espectáculo llamativo, alegre y muy concurrido. Este espectáculo fue llamado “*Commedia dell’Arte*”.

### **1.1 Antecedentes.**

Darle una fecha exacta a los antecedentes y al nacimiento de la *Commedia dell’Arte* es una tarea complicada y temeraria pues la mayoría de los especialistas no se ponen de acuerdo en sus orígenes ni en su inicio.

Tan sólo al verla, por el uso de máscaras y las tramas que desarrolla, nos da la impresión de que puede tener su origen en el teatro griego y romano. Si tomamos en cuenta a los personajes que la componen, nos recuerda a las farsas atelanas y al mimo romano. Y si tomamos en cuenta sus pasos acrobáticos y musicales, nos recuerda a la juglaría. Pero al mismo tiempo, cabe la posibilidad de que los cómicos *dell’Arte* hayan descubierto “sin ayuda” todo lo anterior por el simple hecho de resolver los problemas inherentes a su oficio.

No es la intención de esta investigación resolver tal conflicto, mas es necesario poner todas las partes en perspectiva para que el lector pueda crearse una idea que le resuelva la duda del nacimiento de la *Commedia dell'Arte*.

Según los investigadores y estudiosos de este tema, la *Commedia dell'Arte* tuvo su primer antecedente en la comedia griega y en las farsas atelanas:

“A la comedia de origen griego añadieron los romanos una nueva forma original: la *atelana* (que tomó su nombre de la ciudad etrusca de Atella, su cuna), especie de farsa representada por personajes estereotipados – el *glotón gordo*, el *glotón delgado*, el *avaro*, etc.- y que merced al arte de dos auténticos escritores, Pomponio y Nevio (hacia el 89 a. de J.C.) se convirtió en un nuevo género literario de verdadero contenido nacional, caricatura fiel de las costumbres del pueblo campesino, plasmadas en una serie de piezas cuyos solos títulos – “Rusticus”, “Agricola”, “Vacca”, “Asina”, “Maialis”, o sea: “El Rústico”, “El Campesino”, “La Vaca”, “El Burro”, “El Cerdo” – nos indican la índole de los temas.”<sup>6</sup>

Dentro de esta teoría del nacimiento de la *Commedia dell'Arte* es importante citar a las atelanas porque es en su ciudad natal (la actual Campania) donde se construye el primer teatro (es decir edificio teatral) por lo que “[...] el teatro latino pasó de rudimentarios juegos bufos que se efectuaban en las calles, a la también rudimentaria comedia improvisada por personajes que usaban máscaras fijas.”<sup>7</sup> Y son sus actores los que:

[...] por primera vez, y para propia comodidad, la de su máscara y de su público, se arriesgan a representar siempre los mismos personajes en

---

<sup>6</sup> Javier Farías, *Historia del teatro*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 1944, pp. 34 – 35.

<sup>7</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 20.

diversas peripecias que, poco a poco los transforman en tipos, tipos menos sutiles y complejos que los de la Comedia del arte, pero muy semejantes a ellos y definidos; Pappus, el viejo ridículo, cuyas características asume Pantalone; Dossenus el tonto; Maccus, el jorobado astuto, y Bucco, sensual y mordaz, que se incorporan luego a la personalidad de Pulcinella, cuya primera patria se dice que fue Aversa (antes Atella).”<sup>8</sup>

Otro antecedente de la *Commedia* es el mimo romano:

“Se ha subrayado la semejanza entre el vestido del *mimus centunculus*, hecho de pedazos de tela de colores diferentes, y el de Arlequín; o entre el vestido del *mimus albus*, todo blanco, y el de Pulcinella. Se ha dicho que la palabra con que en la *Comedia dell’arte* se designaba a los bufones, los *Zanni*, era precisamente la palabra *sannio*, bufón, usada por los latinos.”<sup>9</sup>

“Es preciso reconocer que existen relaciones sorprendentes de parentesco entre la *commedia dell’arte* y el mimo, y sobre todo con la atelana.”<sup>10</sup> Es lo que nos dicen

Gastón Baty y René Chavance, y agregan:

“Hasta en los accesorios y en los trajes pueden observarse semejanzas. Los criados llevan la capa corta como los esclavos de la atelana, y el bastón de Polichinela y la batuta de Arlequín recuerdan el garrote de los campesinos campanianos. [...] Ha sido apoyada también con buenos argumentos la teoría que hace descender a Polichinela de Maccus y a Pantalón [*sic*] de Pappus. Finalmente se han establecido lazos etimológicos entre los *zannis* [*sic*] – especie de criados en la *commedia dell’arte* – y el *sannio* de los mimos antiguos.”<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Ídem

<sup>9</sup> Silvio D’amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, p. 39

<sup>10</sup> Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*, F.C.E., México, 2ª edición, 1955, p.162.

<sup>11</sup> Ibid, p.163

Siguiendo la cronología de los posibles antecedentes de la *Commedia*, se encuentran las obras de Plauto y Terencio: “[...] Lo que había de vida agitada, maliciosa y grosera en Plauto, lo tomaron principalmente los Zanni; el estilo noble y refinado de Terencio sirvió de pauta a los actores que debían hacer de enamorados.”<sup>12</sup>

Terminando con los posibles antecedentes de la *Commedia*, sería prudente citar a los juglares: “Esos actores populares [refiriéndose a los comediantes *dell’Arte*<sup>13</sup>] tienen como antecedente los juglares de la Edad Media. Son un exponente del triunfo de lo que en el Siglo XX Meyerhold, en Rusia, denominaría el teatro teatral, por oposición al teatro literario.”<sup>14</sup> Darío Fo, declara que dichos artistas callejeros son fundamentales en el nacimiento de la *Commedia all’improvviso*. Para obtener una idea clara de tal declaración, no hay más que leer (o con suerte ver en video) su “*Rosa fresca Aulentissima*”<sup>15</sup> en donde describe a detalle (especificando movimientos y malos entendidos) la ejecución de un poema, que a todas luces se deja ver como un claro antecedente de la *Commedia dell’Arte*.

Por otro lado, están los que no consideran relevante este posible origen:

“Pero la hipótesis de una derivación directa de la *Commedia dell’arte* y de sus tipos, a través de casi dos milenios, de la antigüedad latina al Renacimiento, hoy día se han [sic] abandonado en general. En todos los géneros de farsa y

---

<sup>12</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 31

<sup>13</sup> Nota Personal.

<sup>14</sup> Juan Agustín Rossi Viquié, *Tratado de la puesta en escena*, Escenología, México, 2006, p. 131.

<sup>15</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, pp. 132-139.

de comedia, ha habido tipos fijos, precisamente por esta exigencia de estilización y de artificio mecánico que, como ha ilustrado tan finamente, es una característica de lo cómico. Arlequines y polichinelas [*sic*] vestidos de blanco se encuentran no sólo en Italia, sino también en Grecia y en la Magna Grecia (recuérdense los *fliaci* con capucha, camisola y espada) y en Oriente; en todas partes y en todo tiempo ha habido bufones enmascarados, payasos improvisadores de diálogos no aprendidos rigurosamente de memoria, sino sólo concertados...”<sup>16</sup>

Y dentro de esta postura, Ma. De la Luz Uribe expone lo siguiente:

“En la primera mitad del siglo XVI se encuentran definidamente, aunque diseminados, los diversos elementos que forman en esencia la Comedia del Arte. El bufón improvisa. Compañías de aficionados recitan textos clásicos, abundantes en intrigas. La música y la comedia se inclinan hacia la bufonada, como por ejemplo las canciones jocosas “villanesca” y “frottola”. Y el hombre común cambia su cara al menos una vez al año, durante el carnaval, cuando se pone una máscara y con ella una nueva personalidad, un movimiento acorde.”<sup>17</sup>

Para finalizar con este punto citaré de nuevo a María de la Luz Uribe:

“Dejemos de lado la polémica de si las características que unen a la *Commedia dell'Arte* con el teatro anterior resultan como consecuencia natural de la necesidad de representar ciertos tipos humanos existentes desde el principio de los siglos o de la voluntad de representarlos con elementos semejantes, aguzando en ellos ciertas características esenciales.”<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, pp. 39 – 40.

<sup>17</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 12.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 14

### 1.1.1 La comedia erudita y el teatro de *Il Ruzante*.

Antes de seguir con el desarrollo de la *Commedia* es prudente aclarar que en este período de la historia del teatro, la palabra “*Commedia*” dio nombre a toda obra de teatro que se realizara, de tal forma que *Commedia erudita* no se refiere a un hecho escénico de carácter gracioso, sino al teatro que se realizaba en los círculos cultos y/o refinados de la sociedad italiana. Dicho lo anterior y para entender mejor la entrada en escena de la *Commedia all'improvviso*, aún hay que mencionar un par más de antecedentes.

Con el objetivo de aclarar el influjo que tuvieron los textos latinos en la literatura italiana sería prudente cederle la palabra a Enrique Ruelas:

“En la segunda mitad del siglo XV Constantinopla cae ante el embate de los turcos, lo que cierra las rutas comerciales del Mediterráneo al Oriente, al mismo tiempo otro camino se abre hacia un nuevo continente. Esta caída del Imperio bizantino [*sic*] trae a Italia a muchos eruditos con manuscritos de textos griegos y latinos lo que permite conocer nuevas obras de Plauto y otros autores hasta entonces perdidos. El otro [*sic*] descubrimiento es la imprenta, Aldo Manuzio con sus ediciones contribuye a la resurrección de los autores de la antigüedad.”<sup>19</sup>

Gracias a esta importación de textos clásicos y su posterior divulgación es que pudo nacer la comedia erudita, que no es otra cosa que la reinterpretación de los textos clásicos y las unidades aristotélicas que se convirtieron en la máxima autoridad y piedra de toque de este teatro clásico-renacentista.

---

<sup>19</sup> Enrique Ruelas, *Historia del arte escénico*, Escenología Ediciones, México, 2012, p. 389.

Los teóricos que se subscribieron a estas “nuevas” formas, Ludovico Castelvetro a la cabeza en su papel de “padre del canon clásico”<sup>20</sup>, exigían de todo texto dramático “verdad”. Ruelas continúa:

“A su vez esta verdad debe contener tres elementos: realidad, moralidad y universalidad. Realidad porque los temas deben ocurrir en la vida tal como en ésta suceden, por tanto se debe evitar fantasear o recurrir a hechos sobrenaturales a menos que sean parte de la mitología o historia bíblica, y aun así se deben minimizar tanto como sea posible. [...] La realidad dramática se modifica ante otra exigencia, la moralidad. No es simplemente copiar la vida sino tomar de ella patrones morales. [...] Y más que buscar la verdad entre detalles superfluos, los neoclásicos [*sic*] la localizan en atributos comunes a todos en su forma más esencial, y eso es el fundamento sobre el cual descansa la comedia erudita.”<sup>21</sup>

Esta necesidad por parte de los autores de cumplir tales principios afectó a “toda composición dramática renacentista, la cual se reduce a tres géneros: comedia, tragedia y melodrama, entendido este último como drama *pastoral* [pastores] y fábula *pescatoria* [pescadores].”<sup>22</sup> Antes de continuar, es importante aclarar que la palabra “melodrama” se refiere al “espectáculo teatral totalmente musical, en que los actores también son cantantes, y cuyo canto va acompañado de una orquesta” nacido a finales del siglo XVI derivado del estilo madrigal, es decir, de una obra coral a varias voces sin instrumentos en el cual la acción no era representada, sino cantada, por lo que se debía seguir con los oídos más que con la vista. La más representativa de

---

<sup>20</sup> Ídem.

<sup>21</sup> Ibid, p.390.

<sup>22</sup> Ibid..., p.391 Las palabras entre corchetes son notas personales.

éstas y que es uno de los antecedentes más claros del melodrama es una obra llamada *L'Amphiparnaso*<sup>23</sup> escrita por Orazio Vecchi, que sin ser teatro, toma a los personajes y los enredos de la *Commedia dell'Arte*<sup>24</sup>.

Los exponentes más reconocidos de la comedia erudita son Ludovico Ariosto (quien es conocido por su poema sobre la tradición caballeresca medieval *Orlando Furioso*) que estrenó en 1508 *La cassaria* o *La cajita* que fue la primera pieza de esta corriente, seguida de *Lena*, *I suppositi*, *Il negromante* y *La scolastica*, obra que quedó inconclusa por su muerte<sup>25</sup>; el cardenal de Bibbena Bernardo Dovizi que sólo escribió una comedia llamada *La Calandria*, estrenada en 1513 en el Vaticano, en la cual queda registrado lo ridículo, socarrón, sensual y malicioso del hedonismo renacentista<sup>26</sup>; y Nicolás Maquiavelo, que escribe tres comedias: *Andria* (1517), *La Mandragola* (1520) y *Clizia* (1525)<sup>27</sup>.

Las obras de estos autores, a pesar de ser originales, no niegan la gran influencia de los clásicos latinos que funcionaron como base para su composición, y si a esto se suma que además de estos dramas lo que se podía ver en la escena eran las mismas obras latinas y los dramas moralizantes de la iglesia, entonces podemos

---

<sup>23</sup> Los protagonistas de este madrigal son Lucio e Isabella, y el padre de ésta, Pantalone, quiere casarla a la fuerza con el Dottore Graziano. Tras varias aventuras, los dos jóvenes logran triunfar en su deseo.

<sup>24</sup> Unión Tipográfica Editorial Hispano – Americana, *Historia de la Música*, Tomo I, UTHEA, España, 1980, p. 94.

<sup>25</sup> Enrique Ruelas, *Historia del arte escénico*, Escenología Ediciones, México, 2012, p. 391 - 395.

<sup>26</sup> Ibid, p.395.

<sup>27</sup> Ibid, p.400.

entender que el surgimiento de la *commedia all'improvviso* fue un paso lógico dado por los actores, como queda descrito en lo siguiente:

“¿Por qué nace en aquel momento, y de aquella forma? Evidentemente porque es precisamente en aquel momento cuando el teatro “literario” dio muestras de cansancio; y porque este cansancio coincide con la ausencia de dramaturgos excepcionales, capaces de dar un nuevo golpe de timón a la barca del teatro. Tanto es así que no nace, por ejemplo en Inglaterra, o en España, donde precisamente en aquel período se crea un gran teatro nacional, sino en Italia, donde el teatro ya ha tenido todo el tiempo de dar lo que tenía que dar. De todos modos, en un principio, la Comedia no es otra cosa que una continuación de aquel camino popular, dialectal que conduce de Maquiavelo al Ruzzante.”<sup>28</sup>

La ausencia de esos grandes textos que hablaran de la gente común llevó a los actores a tomar las riendas de la situación; el más importante de ellos fue un hombre natural de Padua llamado Angelo Beolco mejor conocido bajo el nombre del personaje que escribió para representarlo él mismo: *Il Ruzzante*.

“La gran figura inicial de la *commedia dell'arte* la tenemos en la extraña y sugestiva personalidad del poeta y comediante, semiaficionado, semiprofesional, Angelo Beolco (1502 - 1542), llamado “el paduano” por su patria de origen, pero más conocido por el nombre del personaje que él creara para sí mismo, “Il Ruzzante” - el divertido, el bromista,- quien en unión de sus camaradas de aventura representó por toda Italia las farsas por él más ideadas que escritas, en las que los dialectos paduano, bergamasco, boloñés, veneciano y toscano, se mezclaban con el latín, griego y español, iluminando con el chispear indudable de aquél galimatías idiomático un plan tan simple

---

<sup>28</sup> Unión Tipográfica Editorial Hispano – Americana, *Historia del Teatro*, Tomo I, UTHEA, España, 1980, p. 63.

como lleno de gracejo similar en más de un aspecto al de los primeros Pasos y Loas del primitivo teatro español.”<sup>29</sup>

Al respecto, Juan Agustín Rossi Vaquié nos dice lo siguiente:

“Al principio, Beolco y su conjunto representaban pequeñas escenas del ambiente rústico paduano escritas por él mismo, en las cuales los actores aparecían con nombres y trajes invariables. Estas fueron de diferentes tipos: bufas, cómicas y hasta trágicas al culminar en asesinatos. La caracterización de algunos personajes podía variar de una pieza a otra, aunque eran tipos fijos (*tipi fissi*). Para sí mismo, Beolco eligió el papel de un alegre mocetón campesino, Ruzzante, con innumerables bromas a flor de labios. Sus compañeros se denominaban Menato, Vezza y Billora.

Después escribió comedias mayores en las cuales a pesar de seguir parcialmente las reglas de la comedia erudita, se encaminó hacia un nuevo género más acorde con su época e introdujo el uso de dialectos italianos y personajes típicos del ambiente.”<sup>30</sup>

Llegando a este punto sería bueno hacer la pregunta ¿Quién es Angelo Beolco?

La mejor respuesta la expone el maestro Ruelas:

“[...] nace entre finales del siglo XV y principios del XVI, de Messer Giovanni Francesco, médico rector de la Facultad de Medicina de Padua. El abuelo, Lazzaro Beolco fue exitoso editor y su tío, Giovanni Giacomo, un famoso actor. Fue producto de una relación prematrimonial, por lo que no existe acta de bautismo u otro documento con la fecha exacta de su nacimiento, sólo la inscripción sobre su tumba en la iglesia de San Daniel de Padua que consigna su muerte en 1542 a la edad de 40 años.”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Javier Farías, *Historia del teatro*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 1944. p.66

<sup>30</sup> Juan Agustín Rossi Vaquié, *Tratado de la puesta en escena*, Escenología, México, 2006, p. 128.

<sup>31</sup> Enrique Ruelas, *Historia del arte escénico*, Escenología Ediciones, México, 2012, p. 404

Es importante aclarar un punto que llamó mi atención durante la investigación de este actor-autor, y es que por el tipo de obras que desarrolla se suele pensar que era un ejecutante aficionado que recoge vocablos de la vida cotidiana y los estructura en algo que no se sabe bien a bien si era improvisado o no, un *amateur*. Su figura queda desdibujada y pierde la fuerza que de hecho fue fundamental para el nacimiento de la *Commedia dell'Arte*.

Tanto Darío Fo como Enrique Ruelas son enfáticos en su formación y en su extracción privilegiada:

“*Ruzante, Angelo Beolco*, apodado el (1496? - 1542): autor paduano que, aun habiendo vivido en un ambiente refinado, jamás perdió el contacto con la cultura popular: su Ruzante es un campesino pobre y cínico, que se enfrenta con las miserias de la guerra, una máscara *ante litteram*<sup>32</sup>.”<sup>33</sup>

“El entorno universitario de su padre y del tío actúa como un catalizador en su formación profesional, cultural y artística, la cual proviene de diversas técnicas escénicas que experimenta durante su aprendizaje como actor. Contrario a los demás autores de comedia erudita, Beolco escribe para la escena; en su teatro se distinguen dos momentos: un período juvenil y otro de madurez. El primero de inspiración, el otro de innovación, ya que su escritura se anticipa más de un siglo [sic] debido a su extraordinaria habilidad técnica, la cual sólo pudo ser igualada por Goldoni.”<sup>34</sup>

Otro de los puntos sobre este personaje que también es de notar, es el tratamiento que se le da al significado de *Ruzzante*, aparece en la mayoría de los

---

<sup>32</sup> Locución latina que refiere al precursor de algo. (nota personal.)

<sup>33</sup> Darío Fo, *El manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p. 403.

<sup>34</sup> Enrique Ruelas, *Historia del arte escénico*, Escenología Ediciones, México, 2012, p. 404.

textos como jugueteón, bromista, divertido, travieso, etc., pero es de nuevo Darío Fo quien nos da luz al respecto: “Los italianos no se quedan cortos: el nombre de Ruzante, el más grande de nuestros juglares, deriva de *ruzare*, que en dialecto Paduano significa ir con animales, aparearse con ellos en los lugares y tiempos que ellos prefieran. No se sabe si “ellos” son los animales o los “ruzantes”.”<sup>35</sup>

Este dato es importante, porque el tipo de nombre<sup>36</sup> que la juglaría acostumbraba a usar es el mismo que este preparado actor-autor eligió para sí; Beolco representa en sí mismo la unificación de la comedia erudita, de la juglaría y la tradición campesina, los antecedentes arriba mencionados. Con toda razón Pierre Louis Duchartre dice de él: “He was a sort of Italian Shakespeare, an actor, writer, philosopher, and poet<sup>37</sup>.”<sup>38</sup>

Puede parecer exagerado en la pluma de un extranjero, pero citando de nuevo a Darío Fo, en su discurso de aceptación del Nobel de literatura de 1997:

“Más que otros, esta tarde son ustedes acreedores del solemne y expresivo agradecimiento de un extraordinario maestro de la escena poco conocido, no sólo en Francia, en Noruega o en Finlandia, sino incluso en Italia. Y, sin embargo, hasta Shakespeare fue sin duda el mejor dramaturgo de la Europa del Renacimiento. Me refiero a Ruzzante Beolco, mi mayor maestro junto con Molière: ambos actores y dramaturgos, ambos destinatarios del escarnio de

---

<sup>35</sup> Darío Fo, op. cit., p.134.

<sup>36</sup> Ibid, p.135 [Habla del nombre de un juglar llamado Ciullo d’Alcamo que generalmente es traducido como Cielo, pero realmente significaría “Sexo masculino d’Alcamo”].

<sup>37</sup> “Él era una especie de Shakespeare Italiano, un actor, escritor, filósofo y poeta.” Traducción Personal.

<sup>38</sup> Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, Dover Publications, Inc., New York, 1966, p. 70.

los hombres de letras de su época. Sobre todo, se les despreciaba por llevar a la escena la vida cotidiana, las alegrías y la desesperación de la gente común; la hipocresía y la arrogancia de los ricos y los poderosos, y la injusticia incesante. Y lo que no les podían perdonar era que, al contar estas cosas, hacían reír a la gente. La risa no agrada a los poderosos. Ruzzante, el verdadero padre de la *Commedia dell'Arte*, también creó un lenguaje propio, un lenguaje por y para el teatro basado en una variedad de lenguas: los dialectos del valle del Po, expresiones en latín, español, e incluso alemán, mezclados con sonidos onomatopéyicos de su propia invención. Es de él, de Beolco Ruzzante, de quien aprendí a liberarme de la escritura literaria convencional y a expresarme con palabras masticables, con sonidos inusuales, con diversas técnicas de ritmo y respiración, e incluso con el habla absurda y laberíntica del *grammelot*<sup>39</sup>.<sup>40</sup>

Angelo Beolco fue para la *Commedia dell'Arte* una gran influencia, de hecho hay quienes incluso llegan a llamarlo “el padre” de ésta porque su teatro tiene muchos puntos de contacto con lo que años después compañías como “*Compagnia dei Gelosi*” (“*Los Celosos*”) desempeñarían, no sólo en Italia sino alrededor de Europa y el mundo.

Silvio D'amico escribe: “En su figura se ha querido ver el barrunto de uno de los *payasos de la Commedia dell'arte*, que ya estaba a las puertas, y particularmente de *Arlequín*”. Y no es para menos, ya que Il Ruzzante comparte muchas características

---

<sup>39</sup> Lenguaje onomatopéyico que imita las lenguas extranjeras o dialectos exóticos. Antonio Fava (Op. Cit. P.178) lo nombra *Grommelot* y dice que es un lenguaje sin sentido e ininteligible que sustituye al lenguaje comprensible. Se trata de una forma de expresión fonética que no se compone de palabras establecidas sino de sonidos que obtienen significado ante el espectador cuando se agrega la expresión corporal. En *Commedia* se usa cuando la Máscara, es decir el personaje, no quiere o no puede hablar de manera normal. No se debe pensar que el uso del *Grammelot* es obligatorio o la norma común; se debe entender y practicar como una herramienta expresiva más que puede ser empleada por el ejecutante. Nota Personal.

<sup>40</sup> Dario Fo, *Contra joguladores obloquantes*, 1997, Recuperado el 27 de marzo del 2013 de [http://aletheia-teatro.4t.com/textos\\_otros\\_autores/F-Dario\\_Nobel.htm](http://aletheia-teatro.4t.com/textos_otros_autores/F-Dario_Nobel.htm)

con el Zanni natural de Bérghamo: ambos son gente sencilla de campo, alegre, ingeniosa, insaciable al tratarse de comida y con una sensualidad bastante desarrollada. Duchartre, por su parte, pone en perspectiva los puntos de contacto entre el trabajo de Ruzzante y lo que años después tomaría por sorpresa los escenarios mundiales:

“Ruzzante’s art touched the *commedia dell’arte* at many points. He made, for instance, the same use of dialects (notably Tuscan, Paduan, and Venetian) as did the Italian comedy; he had the same interest in local types, as evidenced by his Tonin, a Bergamask servant closely akin to the Zanni, Brighella and Harlequin; and he laid great stress on making the stage-action and characters as vivid, lively, and lifelike as possible. It appears that his *forte* as an actor was pantomiming, and there is every reason to believe that he often wore a mask when he played. Judging from the number and nature of his qualities, indeed, Ruzzante seems to have been a personality of the same order as Scala, Andreini, and all of the other troupe-directors, poets, and actor-authors who were the most notable exponents of improvised comedy in those days<sup>41</sup>.<sup>42</sup>”

Y en el momento en que todo parece más claro que el agua, aparece otro investigador (o investigadores) que vienen a poner la duda, o más correctamente, a matizar la información: “Sin embargo, no puede alegarse en su favor más que una

---

<sup>41</sup> "El arte de Ruzzante tocó a la *commedia dell’arte* en muchos puntos. Hizo, por ejemplo, el mismo uso de los dialectos (en particular Toscano, Paduano y Veneciano) como lo hizo la comedia italiana [*dell’arte*]; tenía el mismo interés en tipos locales, como lo demuestra su Tonin, un siervo bergamasco estrechamente afín a los *Zanni Brighella* y Arlequín; y puso gran énfasis en hacer la acción [en] - escena y a los personajes tan vivos, animados y realistas como fuera posible. Parece que su *forte* como actor fue la pantomima, y hay muchas razones para creer que a menudo calzaba una máscara cuando actuaba. A juzgar por el número y la naturaleza de sus cualidades, de hecho, Ruzzante parece haber sido una personalidad de la misma categoría que Scala, Andreini y todas los otros directores [de] - compañías, poetas y actor – autores que fueron los más notables exponentes de la comedia improvisada en aquellos días." Traducción Personal.

<sup>42</sup> Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, Dover Publications, Inc., New York, 1966, p. 81.

acción indirecta, entre otras muchas, sobre el origen de la *commedia dell'arte*, cuya fecha de nacimiento es sumamente incierta.”<sup>43</sup> Y hay cierta razón en lo anterior, pues Beolco no fue el único que logró integrar los elementos que le darán nacimiento a la *Commedia*, pues otros como Gian Paolo Liopardi, mejor conocido como Zuan Polo (?), Andrea Calmo (1510? - 1571), y Giovanni Cecchi (1518 - 1587) también hicieron avances en el mismo rubro.

“No hay que soslayar las experiencias de la generación nacida en la segunda mitad del siglo XV en diversas regiones de Italia, sobre las que se funda el posterior profesionalismo. Un actor como Zuan Polo se presentaba ya con su compañía de bufones, utilizaba máscara, era experto en improvisación y fue de los primeros que se apropió de los dialectos, reinventándolos con fines escénicos.”<sup>44</sup>

“Algo no muy diferente podría decirse también de otro autor-actor véneto. Andrea Calmo (1510?-1571), una de cuyas comedias (la *Rodiana*, representada en Venecia el año 1540) fue durante un tiempo atribuida erróneamente a Ruzzante. Más que Beolco, Calmo titubeó entre las nostalgias classicistas y la fresca inspiración plebeya; y como él mezcló varios dialectos con la lengua literaria: veneciano, paduano, bergamasco, etc. [...] También en él se ha querido ver a un precursor de la *Commedia dell'arte*, ya por un tipo suyo predilecto de viejo, que preanuncia a Pantalón [*sic*], ya por haber dejado aquí y allá algunos fragmentos a la improvisación de los actores.”<sup>45</sup>

“Another actor, named Cecchi, won considerable renown by ridiculing popular prejudices in a play called *Assinolo*, supposed to be “perfectly new”

---

<sup>43</sup> Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*, F.C.E., México, 2ª ed., 1955, p. 164.

<sup>44</sup> Victoria Erandi, *El actor medieval y renacentista*, en Dubati, Jorge, coord..., *Historia del actor*, Ediciones Colihue S.R.L., Buenos Aires, 2008, p. 67.

<sup>45</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTHEA, México, 1961, p. 36.

and treating of “an incident recently befallen in Pisa, involving certain young students and certain ladies of the town”. [...] Cecchi, Giovanni. Born 1518; died 1587. Playwright. He wrote *La Romanesca* in 1585, and in the prologue to this play he extols the *Farsa* and pleads the cause of the Romantic Drama against the canons of Aristotle<sup>46</sup>.”<sup>47</sup>

Tras todo lo anterior, es difícil establecer un punto claro que divida a la comedia erudita renacentista de la *Commedia dell'Arte* y por más seductor que sea el declarar a Ruzzante como el primer actor de ese género no dejará de ser una acción temeraria.

Para concluir este punto, Atilio Dabini aporta lo siguiente:

“Por otra parte no es nada fácil trazar un límite preciso entre comedia renacentista y *commedia dell'arte*. Por ejemplo: ¿en qué medida ya es *commedia dell'arte* el teatro de Beolco? ¿Y en qué medida el teatro escrito por Della Porta asimila recursos y modos de la *commedia dell'arte*? En rigor dicho límite sólo lo podemos establecer en virtud de un diverso equilibrio entre los elementos concurrentes (predominio del autor sobre el actor, o sea del texto literario sobre el espectáculo, en la comedia renacentista; y lo inverso de dicho predominio en la *commedia dell'arte*); y también en virtud de un proceso de creciente esquematización, y estilización de los argumentos, las situaciones y los tipos ya dados por el teatro escrito, en la *commedia dell'arte*.”<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> "Otro actor, llamado Cecchi, ganó renombre considerable por ridiculizar prejuicios populares en una obra llamada *Assinolo*, que suponía ser "perfectamente nueva" y trata de "un incidente acontecido recientemente en Pisa, que involucra a algunos jóvenes y algunas damas de la ciudad". [...] Cecchi, Giovanni. Nació [en] 1518; murió [en] 1587. Dramaturgo. Escribió *La Romanesca* en 1585, y en el prólogo de esta obra ensalza la *Farsa* y argumenta la causa del Drama Romántico contra los cánones de Aristóteles." Traducción Personal.

<sup>47</sup> Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, Dover Publications Inc., New York, 1966, p. 18 – 19.

<sup>48</sup> Atilio Dabini, *Notas sobre la "Commedia dell'arte"*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1967, pp. 3-4.

Por lo tanto, los experimentos anteriores y contemporáneos a Beolco, no se pueden contar como *Commedia dell'Arte* pues todavía estamos ante el dominio (aunque ya diluido) de un autor sobre el actor y la escena y aún carecen de la profesionalización que los actores *dell'arte* lograron tiempo después; pero lo que sí lograron fue asentar las bases necesarias para su florecimiento al separarse de la comedia erudita que a pesar de ser parte de su origen, también detenía su evolución. D'amico lo ilustra magistralmente con esta frase: "Fue entonces cuando ante la vacuidad del espectáculo erudito, los actores italianos dijeron: si ya no hay poesía, habrá espectáculo."<sup>49</sup>

## **1.2 La *Commedia dell'Arte*, origen de su nombre.**

Como podemos ver hasta este punto, otorgarle un origen claro a la *Commedia* es imposible pues hay fuentes que otorgan el título de "antecedente" a lo que otras fuentes llaman "el inicio" (Beolco es el mejor ejemplo); por lo que lo más preciso sería primero aclarar el nombre que lleva este género.

El nombre *Commedia dell'Arte* no es el título original que ostentó el teatro profesional italiano; antes de éste se utilizaron otros tales como: *Commedia all'improvviso* (improvisada), *Commedia a Soggetto* (a Tema), *Commedia veneziana*, *Commedia popolare* (popular), *Commedia de Maschere* (de máscaras), *Commedia a Braccio* (a pulso, variante de *improvviso* pero que agrega a este concepto la obligación de mantener la atención del público a partir de su capacidad de improvisación) y *Commedia Italiana* entre otros.

---

<sup>49</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, tomo II, UTHEA, México, 1961, p.38.

El apelativo *Commedia dell'Arte* fue uno de los últimos (sino es que el último) nombres que recibió el teatro profesional italiano, porque eso es justo lo que significa:

“Sólo se le dio este nombre cuando estaba a punto de desaparecer en el siglo XVIII. Las palabras *dell'arte* fueron el espaldarazo de la crítica. Significaban que no había nada de aficionado ni en los actores ni en la obra que representaban, así como en la actualidad la frase “el oficio” se aplica a la gente que conoce y practica el arte especial de la actuación...”<sup>50</sup>

Es por esta razón que al teatro profesional italiano que nace en algún punto entre finales del siglo XV y el siglo XVI se le identificará con un nombre que apareció dos siglos más tarde; porque en él se condensa la parte más importante de su origen y el principio rector de sus tres siglos (o dos y medio según la fuente) de historia: la profesionalidad de sus ejecutantes, y esto es muy importante ya que antes de surgir este teatro, en Europa no existía el oficio teatral (y en este sentido ni Beolco se salva, ya que si bien él tendía a la profesionalidad, su compañía estaba formada por aficionados).

Partiendo de este punto, al entender que la *Commedia dell'Arte* se distingue de las demás expresiones teatrales contemporáneas a ésta por su carácter profesional, entonces podemos ubicar su origen simbólico, es decir, la fecha en que se firmó el primer contrato:

“El mismo Beolco sólo pudo valerse de aficionados y fue en su ciudad, Padua, donde se constituyó la primera compañía de cómicos, con formal contrato de trabajo; pero ello ocurrió tres años después de su muerte, vale decir en 1545. Se trataba de la compañía de Maffio da Padova, apodado Zane; fue

---

<sup>50</sup> Macgowan, K. y Melnitz, W, *Las edades de oro del teatro*, F.C.E., México, 1964, p.79.

constituída [sic] ante el notario V. Fortuna, el acta está fechada el 25 de febrero del año citado, y su validez era de un año. En 1550-51 encontramos esta compañía reconstituida, en Roma (ciudad donde Maffio muere en 1553)."<sup>51</sup>

Al respecto, Nadia Burgos dice lo siguiente:

“La Commedia ya existía hacia 1538, pero el Contrato de la *Fraternal Compagnia*, fechado en Padua en 1545, se lo considera el certificado de nacimiento de la Commedia. En él el señor Maffio y el cómico italiano Mutio y los suyos, actuaban en España regulados por los deberes y derechos enumerados en el contrato para realizar la gira. Seguramente no sería el primero, lo importante es que aquellas normas se inspiraron ya por entonces, en una idea profesional de hacer teatro, producirlo, venderlo y enseñarlo.”<sup>52</sup>

Este dato nos ayuda a aclarar el origen de la *Commedia* que no se encuentra en una fecha necesariamente, sino en la aparición de “una organización nueva, de actores especializados gracias a una preparación técnica, mímica, vocal, coreográfica, acrobática, y también a menudo una preparación cultural.”<sup>53</sup>

Tal profesionalismo que ostentaban los cómicos *dell'Arte* debe ser un ejemplo para todo aquel que se dedique al oficio teatral; como dice la maestra Mayra Mitre “Sólo con la esclavitud a la técnica se logra la libertad creativa”. Los comediantes *dell'Arte* lograron formar un género de teatro que duró tres siglos siguiendo este

---

<sup>51</sup> Atilio Dabini, *Notas sobre la "Commedia dell'arte"*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1967, pp. 21-22.

<sup>52</sup> Nadia Burgos, *La Commedia dell'Arte. Orígenes y desarrollo*, en Dubatti, Jorge coord., *El teatro y el actor a través de los siglos*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2010, Recuperado el 18 de marzo del 2013 de <http://www.kooss.com.ar/HTU/Teatro%20del%20Renacimiento.pdf>

<sup>53</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, tomo II, UTHEA, México, 1961, p.38 – 39.

principio pues desarrollaron “[...] un indispensable elemento del arte teatral: la actuación. La técnica de la *commedia dell’arte* [*sic*] reposó totalmente en el trabajo del actor. *Commedia dell’arte* [*sic*] significa comedia de oficio, de habilidad personal, y no comedia perfecta, como a veces se ha insinuado.”<sup>54</sup>

### **1.3 La *Commedia dell’Arte* y su recorrido por el mundo.**

¿Qué tiene la *Commedia dell’Arte*, además de una historia confusa y contradictoria en algunos puntos, que logró acaparar la atención de su público no sólo en Italia sino en el mundo entero? Sabemos que era un teatro profesional de alta calidad interpretativa y que en general el público italiano se había cansado relativamente pronto de los textos literarios, lo que orilló a los comediantes a buscar en la vida cotidiana el material necesario para que sus espectadores se pudieran sentir identificados con el espectáculo. ¿Sería eso? ¡En efecto! La frescura del genio dramático de los comediantes italianos fue la fuente en la que calmaron su sed todos aquellos que querían divertirse y salir del tedio.

Todo comenzó en una Italia dividida en pequeñas ciudades – estado, lo que dio pie a la conducta itinerante de las compañías, que en la búsqueda de público que pagara por sus obras, constantemente salían y entraban de un territorio a otro, por lo que sólo era cuestión de tiempo para que estos cómicos cruzaran las fronteras culturales a otros países como Francia, España, Inglaterra, Austria, Alemania y hasta Rusia.

---

<sup>54</sup> Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*, F.C.E., México, 2ª ed., 1955, p. 166.

León Chancereel lo expresa de esta manera:

“Es en el pueblo donde se mantendrá y se expresará el verdadero genio dramático nacional. De él surgirá la *Commedia dell'Arte*, cuyos artesanos, al cruzar las fronteras, ejercerán gran influencia en otras naciones, especialmente en Francia, donde los llamó Carlos IX. Desde entonces hasta la revolución, compañías de comediantes italianos, pensionados por los reyes franceses, actuaron regularmente en París y en las provincias.”<sup>55</sup>

Y D'amico lo expresa de distinta manera:

“Por otra parte, los cómicos italianos *dell'arte*, vagando durante dos siglos y medio de Oriente a Occidente, no solamente enseñaron a toda Europa a representar obras teatrales: hicieron algo más. Con sus formularios y sus guiones, han transmitido a la gente de teatro que iba a escucharlos una especie de esencia teatral, especialmente cómica, que habían heredado instintivamente del Teatro latino y del de la Magna Grecia. Y esto también sirvió de enseñanza a los nuevos autores, que fueron Lope de Vega en España y Shakespeare en Inglaterra, ambos impregnados del espíritu del Renacimiento italiano y ambos conocedores y admiradores de la *Commedia dell'arte* italiana, de la que sacaron abundantemente motivos y procedimientos técnicos; en Francia el actor, director y autor que fue discípulo directo del gran Scaramuccia, Molière; y en Italia aquel poeta que de las máscaras ya entumecidas de la vieja *Commedia dell'arte*, trajo a nueva vida las intrigas y los rostros de la comedia nueva, Carlo Goldoni.”<sup>56</sup>

El siglo XVI fue testigo de la formación de diversas compañías en Italia, y el XVII fue el portador de su apogeo. He aquí la semblanza de las compañías italianas que Atilio Dabini hace a manera de resumen histórico:

---

<sup>55</sup> León Chancereel, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, p.47 – 48.

<sup>56</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, tomo II, UTHEA, México, 1961, p.59.

“Sin embargo, ya en 1508 actúa en Roma y en Venecia una compañía, la de Francesco Cherea, que, aunque menos formalmente constituida, parece iniciar el “nomadismo” teatral, en Italia misma y en el extranjero. Otras compañías se forman en Venecia: la de los *Giardinieri* (1514), la de los *Ortolani* (1515) de la que formó parte un bufón famoso, Zuan Polo; y otros [ver nota al pie no. 43]. Entre 1518 y 1520 actúan en Roma la compañía de *Strascino* y la de los *cómicos seneses* [sic]; ésta se convierte luego en la *Congrega dei Rozzi*. También en Roma, en 1538, el conjunto de B. Cantinella presenta los tipos de *Arlecchino* (bergamasco) y *Pantalone* (veneciano). El 10 de octubre de 1564 se constituye, asimismo en Roma, un conjunto teatral en el que aparece la primera mujer registrada en compañías cómicas: la actriz Lucrezia Senese.

Y ya entramos en el período de las grandes compañías de la *Commedia dell'arte* [sic], que se inicia más o menos a mediados del siglo XVI y abarca todo el siglo XVII: tales la de los *Gelosi*, creada en 1568, la del *Ganassa*, la de los *Intronati*, la de los *Confidenti*, la de *Pedrolino*, la de los *Uniti*, la de los *Desiosi* (más tarde de la *Diana*, por el nombre de la actriz Diana Ponti), la de los *Accesi*, la de *Carlo Jorio*, la de *T. Fiorillo* (probablemente el mimo más grande de la *commedia dell'arte*), la de *Calderoni*, (y ya estamos en 1664), la de *Ricoboni*, la de *Costantini*, la de *Carafa* (y llegamos a 1734), la de *Medebac* (que contratará nada menos que a Carlo Goldoni, el abogadito veneciano que realizará la gran tarea de convertir la *commedia dell'arte* otra vez en teatro de autor).<sup>57</sup>

Ninguna de estas compañías actuó exclusivamente en Italia; es más, la mayoría hizo su fortuna en el extranjero, en especial en España y Francia, siendo este último el país donde se haría inmortal la *Commedia dell'Arte*.

El primer país a donde viajó la *Commedia dell'Arte* fue España, aunque no se sabe con exactitud “cuándo llegaron por primera vez a España los ubicuos

---

<sup>57</sup> Atilio Dabini, *Notas sobre la "Commedia dell'arte"*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1967, p. 22.

comediantes de la *commedia dell'arte*. Ya desde 1538 una compañía italiana tenía suficiente popularidad para ser invitada a dar una representación del Corpus Christi en el extremo sur del país.”<sup>58</sup>

No se sabe cuál de todas las compañías de ese tiempo fue la que allanó el camino para que los *dell'arte* entraran en España, pero los siguientes que aparecen en el registro de la historia son los *comediantes* comandados por Alberto Ganassa: “En 1547 representó en la Villa y Corte una Compañía italiana dirigida por Alberto Ganasa [*sic*], obteniendo un éxito clamoroso. Su presencia contribuyó al mejoramiento del arte escénico español, al que aportó todas las innovaciones de su patria.”<sup>59</sup>

Una de las razones por las cuales los italianos decidieron internacionalizarse fue la censura que para el año de 1569 se hacía sentir por parte de censores que tenían la capacidad de interrumpir los espectáculos que consideraran nocivos para la moral pública<sup>60</sup> (es por este tipo de actitudes por parte de las autoridades que los comediantes desarrollaron una de las herramientas técnicas más importantes, lo que Darío Fo llama *Grammelot* ver nota al pie 39).

Después de la incursión a España y su vuelta a Italia, los Ganassa volvieron a viajar, pero esta vez pasaron antes por París. Silvio D'amico dice:

---

<sup>58</sup> Macgowan, K. y Melnitz, W, *Las edades de oro del teatro*, F.C.E., México, 1964, p.106.

<sup>59</sup> Javier Farías, *Historia del teatro*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 1944, p. 107

<sup>60</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 90.

“En 1571, durante el reinado de Carlos IX, ya se encuentra en Francia, donde estuvo el campo principal de sus victorias, Alberto Ganassa, zanni famoso, al parecer de Bérgamo; y después Ganassa corre con su compañía a recoger laureles en España, en el corral de la Pacheca. En el Tiempo mismo de Carlos IX, ya figuran con el título de Comédiens de Roi los actores de la compañía de los Celosos [*Gelosi*, “procedían de un número de seguidores de Ganassa que no fueron con él a España”<sup>61</sup>].”<sup>62</sup>

Llegado a Francia, Ganassa solicitó al rey Carlos IX el permiso para representar públicamente tragedias y comedias a sólo unos meses de haber llegado a París y no “[...] sólo concedió a Ganassa y a sus compañeros la autorización pedida, sino pagó generosamente sus servicios durante un año más (la última referencia en los Registros del Paramento es de 11 de octubre de 1572), y aún es posible que les haya seguido acordando su protección real hasta el día de su muerte.”<sup>63</sup> Cabe señalar que Carlos IX murió el 31 de mayo de 1574 y ese mismo año aparecieron en España Ganassa y compañía.

Atilio Dabini nos da información sobre la compañía de Ganassa en España:

“En 1574 empieza a actuar en España uno de los más famosos conjuntos de la *commedia dell'arte*, el de Ganassa (a quien Lope de Vega alude en alguna de sus obras). Ganassa actuó diez años en España y entre otras cosas, renovó y mejoró el famoso *Corral de la Pacheca* según el modelo de los

---

<sup>61</sup> Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Publicacions de la Universitat de València, 2007, p.89, Recuperado el 21 de Mayo del 2012 de [www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf](http://www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf)

<sup>62</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, tomo II, UTHEA, México, 1961, p.53.

<sup>63</sup> Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, p.211.

teatros italianos [es el primer corral techado en España<sup>64</sup> y su renovación se financió a “expensas propias”<sup>65</sup>].<sup>66</sup>

El éxito de Ganassa en Francia y en España se debió en gran medida al apoyo y protección que recibió de ambos monarcas, aunque su riqueza no llegó de manos de éstos últimos. Las representaciones privadas en las cortes eran esporádicas e insuficientes. Othón Arróniz agrega lo siguiente:

“Estas fiestas cortesanas no tuvieron para los comediantes italianos la importancia que le habían concedido los hombres de teatro anteriores a ellos. Sin abandonar el apoyo de la nobleza, dejaron de consagrarse a ella. Su tarea se halló dedicada fundamentalmente a realizar un teatro abierto a todo el mundo, a todo aquél, naturalmente, que pudiese pagar el alto precio que pedían a la entrada del espectáculo.”<sup>67</sup>

Y es realmente de notar que Ganassa cobraba la entrada a sus espectáculos al doble de lo que comúnmente se hacía en aquella época, lo que ya se consideraba caro. Ante tal situación Ganassa: “[...] hacía bromas precisamente de la forma en que había adquirido su fortuna. Refiriéndose a los “corrales” en que se representaban las comedias, jugaba con la doble acepción que entonces tenía la palabra, y decía que “había ganado veinte mil ducados... en encerrar asnos en un corral”. ”<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Nota personal.

<sup>65</sup> Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín*, Barral Editores, Barcelona, 1977, p.9.

<sup>66</sup> Atilio Dabini, *Notas sobre la “Commedia dell’arte”*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1967, p. 23.

<sup>67</sup> Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, p.213.

<sup>68</sup> Ibid, p.216.

Al permanecer por tanto tiempo en España, la *Commedia dell'Arte* logró influir en gran medida en el teatro español. Esto es lo que Atilio dice al respecto:

“Un historiador dice que la influencia de la *commedia dell'arte* en España puede resumirse así: a) construyéronse compañías españolas organizadas como las italianas; b) se imitó la construcción de los edificios teatrales italianos; c) las mujeres pudieron tomar parte en la interpretación (las primeras mujeres que actuaron en un escenario español fueron las actrices de la compañía italiana de Drusiano Martinelli, quien obtuvo de las autoridades, para poder hacerlas actuar, un permiso especial; sucesivamente, los españoles también pidieron y obtuvieron igual permiso); d) en muchas ciudades de España estaba prohibido el teatro en días hábiles de la semana; Ganassa, gracias a una carta que obtuvo de Felipe II, pudo romper con semejantes [*sic*] prohibición; e) la literatura dramática española asimiló algunos rasgos y recursos característicos de la *commedia dell'arte*: situaciones cómicas, tramas, argumentos; ello se ve sobre todo en los entremeses.”<sup>69</sup>

Para el año de 1577 Enrique III de Francia, sucesor y hermano de Carlos IX, llamó a su patria a los Gelosi (apareciendo así lo que puede llamarse el primer teatro cortesano de Francia, en la “Salle du Petit-Bourbon”<sup>70</sup>) ya dirigidos por Flaminio Scala, que hacía el papel de Lelio, y que contaba entre sus filas con “el Pantalón Pascuati, el Arlequín Simone de Bologna, Francesco Andreini Capitán Spavento de Vall’Inferna y su esposa, la Gran Isabella (1562-1604).”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Atilio Dabini, *Notas sobre la "Commedia dell'arte"*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1967, pp. 23-24.

<sup>70</sup> Macgowan, K. y Melnitz, W, *Las edades de oro del teatro*, F.C.E., México, 1964, p.194.

<sup>71</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, tomo II, UTHEA, México, 1961, p.53.

Poco a poco, los cómicos *dell'Arte* fueron obteniendo más renombre e importancia en la vida social y artística de Europa, tanto así que incluso eran objetivos de ataques “terroristas” por parte de disidentes religiosos. Esta anécdota la cuenta mejor Darío Fo, y ocurre en la ocasión arriba citada:

“El rey de Francia, Enrique III [su reinado abarca de 1574 a 1589<sup>72</sup>], de paso por Venecia a su regreso de Polonia, asistió a una representación de esta compañía que le entusiasmó. De vuelta en París, solicita directamente al Dux, a través de su embajador en Venecia, el don de tener en su corte, por algún tiempo, a la compañía de los Gelosi. La república de Venecia organiza el viaje y prepara una caravana compuesta por un gran número de carros y carrozas que, subiendo por la Val de Susa, cruzan los Alpes y llegan a Lyon. De allí, la caravana de cómicos prosigue hacia París. Pero a mitad de camino ocurre un hecho imprevisto.

Seguramente conocen el conflicto que había en la segunda mitad del siglo XVI entre los católicos vinculados a Roma y los protestantes franceses, marcado por numerosas matanzas como la famosa de la noche de San Bartolomé, en la que los hugonotes fueron diezmados. Ahora, poco después de la masacre, una banda de hugonotes trata de coaccionar al rey, organizando este golpe que podríamos definir como terrorista: capturan a la entera compañía de los Gelosi. Después envían a Enrique III una carta, que dice más o menos: “Si quieres recuperar a tus cómicos, libera a todos nuestros hermanos hugonotes que mantienes prisioneros en las cárceles de Francia, y además entrérganos diez mil florines de oro y cincuenta mil de plata, o recibirás tan sólo una parte de ellos... las cabezas.”

Tras una negociación de quince días, son liberados todos los hugonotes encarcelados, se entrega el dinero y por fin los actores pueden seguir camino a París.

---

<sup>72</sup> Nota personal.

Un cronista del tiempo comenta: “Si se hubiera tratado de liberar al primer ministro, cuatro cónsules y tres mariscales de Francia, Enrique III habría dejado tranquilamente que los mataran, preocupándose tan sólo de celebrar una hermosa misa en sufragio.”<sup>73</sup>

Después, en 1580, “[...] Carlo Borromeo hace prohibir temporalmente la Commedia en Nápoles.”<sup>74</sup> En este punto es mejor dejar hablar al maestro Darío Fo, que en su mensaje del día mundial del teatro 2013, lo ilustra como sólo él podría hacerlo:

“En la época de la Contrarreforma, el cardenal Carlos Borromeo, que estuvo activo en el norte de Italia, se consagró a la redención de los “niños milaneses”, estableciendo una clara distinción entre el arte, como la máxima expresión de educación espiritual, y el teatro, la manifestación de lo profano y lo vanidoso. En una carta dirigida a sus colaboradores, que cito de memoria, se expresa más o menos así: “Los que estamos resueltos a erradicar las malas hierbas, hemos hecho lo posible por quemar textos que contienen discursos infames, para extirparlos de la memoria de los hombres, y al mismo tiempo perseguir a todos aquellos que divulgan esos textos impresos. Evidentemente, sin embargo, mientras dormíamos, el diablo maquinó con renovada astucia. ¡Hasta qué punto es más penetrante en el alma lo que los ojos pueden ver que lo que puedan leer de los libros de ese género! ¡Hasta qué punto más devastadora para las mentes de los adolescentes y niños es la palabra hablada y el gesto apropiado, que una palabra muerta impresa en un libro! Por tanto es urgente sacar a las gentes de teatro de nuestras ciudades, como lo hacemos con las almas indeseables.”<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Darío Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones el Milagro, México, 2008, pp. 30 – 31.

<sup>74</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 90.

<sup>75</sup> Darío Fo, *Mensaje del Día Mundial del Teatro*, 2013, Recuperado el 27 de marzo del 2013 de <http://cdn.mcu.es/dia-internacional-del-teatro/>

La censura no sólo los perseguía en su tierra, también lo hacía España: “Hablaban en italiano, pero exageraban sagazmente la pantomima y ellos y quienes los sucedieron se hicieron tan populares que en 1581 un fraile censor lanzó una invectiva contra “[...] estos extranjeros, que sacan de España muchos miles de ducados cada año”.<sup>76</sup>

En 1584 y 1585 los Medici, la familia materna del rey Enrique III de Francia protegieron a la compañía de los *Confidenti* (seguros de su talento<sup>77</sup>) de la censura y es en este tiempo cuando presentan sus comedias ante Anne de Bartarnay, Duque de Joyeuse y uno de los favoritos del rey<sup>78</sup>. Este hecho es muy curioso, ya que es una rama secundaria de los Medici a la que pertenece por línea materna Carlo Borromeo.

Las anécdotas anteriores son un claro ejemplo que refleja la influencia e importancia que adquirieron nuestros cómicos en la sociedad Europea de finales del siglo XVI y que se incrementó en la primera mitad del XVII con el nacimiento de nuevas compañías que se originaron en los cambios e intercambios de actores entre las compañías ya existentes. Y no es extraño que el gran público admirara a los cómicos *dell'Arte* pues eran personas sumamente preparadas:

“Provenían de distintos sectores. Algunos eran de noble extracción, hijos de familias acomodadas, arrastrados por el señuelo de las tablas. Muchos de

---

<sup>76</sup> Macgowan, K. y Melnitz, W, *Las edades de oro del teatro*, F.C.E., México, 1964, p.106.

<sup>77</sup> Philippe Van Tieghem, *Los grandes comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961, p.29.

<sup>78</sup> Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp.88 - 89, Recuperado el 21 de Mayo del 2012 de [www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf](http://www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf)

ellos, a pesar de su origen humilde, poseían una cultura refinada. La dinastía de los Andreini cuenta varios escritores y una poetisa, Isabella, cuyo marido, Francesco hablaba seis o siete lenguas y tocaba todos los instrumentos. Fabrizio de Fornaris publicó varias piezas. Domenico Biancolelli era una especie de erudito, asiduo de bibliotecas. Pomagnesi fue un sabio astrónomo, y Valerini un distinguido helenista.”<sup>79</sup>

Las compañías de comediantes italianos estaban estrechamente ligadas no solamente por ser parte de un gremio, sino que también tenían frecuentes intercambios de actores y de repertorios. Al respecto, Alicia Álvarez Sellers escribe lo siguiente:

“A su vez el intercambio de repertorios y actores entre las compañías italianas *dell'arte* era un hecho bastante generalizado. Si hacemos un pequeño recorrido por las principales veremos el paso de comediantes de unas compañías a otras y la herencia de padres a hijos del cargo de director, aunque se produjese un cambio de nombre en la compañía. En 1576 el Director de los *Gelosi* era Flaminio Scala, que desempeñaba el papel de “Flavio”, *Innamorato*. En su compañía ya estaba Francesco Andreini como *Capitano Spavento*, pero aún no encontramos a Isabella. Como “prima dona” figura Lidia de Bagnacavallo y como “seconda” Prudenza de Verona. Los *Gelosi*, a su vez, procedían de un número de seguidores de Ganassa que no fueron con él a España.”<sup>80</sup>

Los *Gelosi* son el mejor ejemplo de este intercambio de talentos, especialmente en la etapa que comprende desde 1578, año en que Francesco Andreini toma la

---

<sup>79</sup> Gastón Baty y Chavance René, *El arte teatral*, F.C.E., México, 2ª ed., 1955, p. 170 - 171.

<sup>80</sup> Álvarez Sellers, Alicia, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Publicacions de la Universitat de València, 2007, p.89, Recuperado el 21 de Mayo del 2012 de [www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf](http://www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf)

dirección de la compañía, hasta 1604, que es cuando murió la gran Isabella Andreini y Francesco disolvió la compañía. Alicia Álvarez Sellers continúa:

“Por esta época los cómicos de unas y otras compañías comenzaron a mezclarse. En 1582, Diana Ponti, directora de los *Desiosi*, se fue con los *Confidenti* y por ello pudo estar en Mantua en 1589 para participar en las celebraciones en honor del casamiento de Fernando de Austria. Allí, al mismo tiempo coincidieron los *Gelosi*. [...] Ellos representaron *La Pazzia*, y los *Confidenti*, *La Zingana*. A su vez, Adriano Valerini, dejó a los *Gelosi* para convertirse en Director de la *troupe* de los *Uniti* que representaba en Milán en 1585.”<sup>81</sup>

“De 1600 a 1604 los *Gelosi* estuvieron en plena actividad hasta el fallecimiento de Isabella. Parte de los cómicos *Gelosi* se mezclaron con otras compañías como los *Accesi*, los *Uniti* y los *Fedeli*. Entre el reparto de los *Accesi* estaba Giovanni Battista Andreini, hijo de Francesco e Isabella, que representaba el papel de “Lelio” y Benedetto Ricci, en *arte* Leandro, papel que luego heredaría para los *Fedeli*, compañía cuyo apogeo comienza a partir de 1605. También formó parte de la compañía de los *Accesi* Flaminio Scala, el que fuera primer director de los *Gelosi*, y que además escribió en 1611 los “escenarios” de esta famosa *troupe* para salvarla del olvido.”<sup>82</sup>

La compañía que heredó la importancia de los *Gelosi*, fue la de los *Fedeli*, fundada por Giovanni Battista Andreini, que tuvo su período de mayor auge de 1605 a 1625, y después de una serie de reorganizaciones tuvo una brillante carrera hasta 1652. En 1613 María de Medici llamó a la compañía de G.B. Andreini a representar

---

<sup>81</sup> Ídem.

<sup>82</sup> Ibid, p.90.

en el *Hôtel de Bourgogne* donde continuó representando el repertorio de los *Gelosi* sumando a éste su propio material.<sup>83</sup>

El éxito de las compañías italianas alrededor del mundo se logró gracias a la técnica y contenidos en común que lograron con la frecuente movilidad de cómicos; y en el caso de Francia, los cómicos italianos empezaron paulatinamente a adquirir derechos de ciudadanía e incluso se volvieron importantes figuras de la vida parisiense<sup>84</sup>.

Por donde pasaban los *comici dell'Arte* dejaban sembrada la semilla de su oficio ganando el corazón de su público; pero poco a poco el material que las compañías heredaban a sus sucesores se iba desgastando y la aparición de una reforma era cada vez más necesaria.

#### **1.4 La *Commedia dell'Arte* en “decadencia”.**

En la segunda mitad del siglo XVII los italianos lograron adquirir un lugar de gran importancia en el gusto del pueblo y la monarquía Francesa:

“Del Petit-Bourbon – donde se habían instalado en 1645 con Tiberio Fiorelli, alias Scaramouche –, fueron a unirse, en 1660, después de un corto eclipse, a la compañía de Molière en la Palais-Royal. Desde entonces favorecidos con una pensión a título de comediantes del rey, se establecieron en la capital, pasando al teatro Guénégaud en 1673, para ir después a establecer sus penates, siete años más tarde, en el Hotel de Borgoña. Realmente, de la comedia dell'arte [*sic*] ya no quedaba gran cosa. Se ofrecían espectáculos de

---

<sup>83</sup>Ibid, p.91.

<sup>84</sup> Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*, F.C.E., México, 2ª ed., 1955, p. 184.

maquinaria complicada y se improvisaba cada vez menos. Hasta habían comenzado a hablar en francés. A partir de 1683 se montaban la *Matrona de Efeso* [sic], *Arlequín Mercurio galante* y *Arlequín emperador de la luna* en lengua francesa.”<sup>85</sup>

Los comediantes franceses no perdieron tan buena oportunidad para protestar en contra de los italianos para exigir que desistieran de representar en lengua francesa y el asunto llegó hasta los augustos oídos del Luis XIV. Este episodio se relata así en *El arte teatral*:

“Barón pleiteaba por los franceses y Doménico Biancolelli por los italianos. Pero la presencia de espíritu del famoso Arlequín puso término a la partida: “Majestad –preguntó en el momento de iniciar su arenga –, ¿Cómo hablaré? – Habla como quieras –respondió el rey. –No hace falta nada más –exclamó inmediatamente Domenico –, he ganado la causa”. Efectivamente, los italianos siguieron actuando en francés.”<sup>86</sup>

Desde este momento, los franceses no perdieron oportunidad para atacarlos en “defensa de las reglas académicas” valiéndose de la exagerada modestia y devoción que se había puesto de moda en la corte y más tarde en público. La gente se escandalizaba e incluso hubo episodios en que la policía tuvo que intervenir. Los italianos pudieron burlarlos por un tiempo, pero “[...] tuvieron la imprudencia de poner en escena una comedia, la *Falsa Pudibunda*, en la que los adversarios hallaron alusiones indecentes a madame de Maintenon [amante y segunda esposa de Luis XIV<sup>87</sup>]. El rey se disgustó y el 13 de mayo de 1697 se presentó d’Argenson flaqueado

---

<sup>85</sup> Ídem.

<sup>86</sup> Ibid, p.185

<sup>87</sup> Nota Personal.

[sic] de comisarios, y de arqueros en traje corto, para colocar los sellos reales en las puertas del Hotel de Borgoña.”<sup>88</sup>

“Los aficionados a la comedia vivaz y a los agradables *divertissements* escénicos deploraban profundamente la partida de Pascariel, de Scaramouche y del arlequín Gherardi, expulsados en 1697 por orden de Luis XIV. Boileau mismo no hesitó [sic] en declarar que “mejor hubiera sido expulsar a los Comediantes Franceses”; Watteau se complació en traducir en un cuadro la pena y la nostalgia que provocó su partida.”<sup>89</sup>

Llegó el siglo XVIII y en Italia la *Commedia dell'Arte* aún tenía tomados los escenarios (muchos regresaron a su patria tras ser expulsados de Francia) de tal forma que “[...] a duras penas podían desarrollarse otros géneros, y algunos de ellos, como por ejemplo la comedia literaria, fue casi olvidada. De modo paralelo a la *Commedia dell'Arte* únicamente prosperaba la ópera que en los grandes centros como Venecia, Roma y Nápoles, cobró gran popularidad, [...]”<sup>90</sup>

En Francia la *Commedia dell'Arte* fue llamada nuevamente por la corte en el año de 1716 con la compañía de Luigi Riccoboni; en ella se encontraban excelentes actores italianos y fue admitida nuevamente en el Hôtel Bourgoigne. “Pero el público pedía comedias que no estuviesen basadas en la improvisación de la *Commedia dell'Arte* y fuesen escritas en francés.”<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Ídem.

<sup>89</sup> León Chancerel, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, p.86-87.

<sup>90</sup> Juan Agustín Rossi Viquié, *Tratado de la puesta en escena*, Escenología, México, 2006, p. 173.

<sup>91</sup> Ibid, p.166.

El gusto de los franceses fue modificando a la *Commedia* haciéndola cada vez más “refinada” y espectacular, dejando de lado el virtuosismo del oficio italiano.

“El 17 de octubre de 1720, los Comediantes Italianos anunciaron una comedia nueva intitulada *Arlequín educado por el amor*. En dicha obra aparece un hada enamorada del inocente e ingenuo Arlequín, quien muy poco se preocupa por los juegos del amor, hasta el día en que se enamora de la pastora Silvia. Este sentimiento despierta su ingenio: triunfa sobre las exigencias del hada, y después de sustraerle su varita mágica, se casa con la amable niña que fue la primera en revelarle las alegrías del amor sincero... Silvia era Zanetta Benozzi; ágil y gracioso como un gato (inspirador y modelo tradicional de los arlequines), Thomassín, con su antifaz negro, encontró en ese papel una nueva orientación del carácter bergamasco, que desde hacía más de un siglo había sido adoptado y era amado por varias generaciones parisienses. “Pesado” y simple, helo aquí convertido maravillosamente en grácil y espiritual.”<sup>92</sup>

Antonio Fava describe a la *Commedia* de este período de la siguiente manera:

“In the eighteenth century, Commedia becomes rococo. It becomes coquettish, fussy, mannered, genteel, mawkish, effeminate, losing its zany, masked aggression.”<sup>93</sup><sup>94</sup>

Este es el período al que algunos especialistas (entre ellos Fava) llaman “la comedia francesa”. Ésta no debe confundirse con la comedia hecha por franceses, como es el caso de Molière; es más bien la *Commedia* italiana adaptada al gusto francés, que pierde energía, vivacidad, agilidad y hasta ingenio y se queda con

---

<sup>92</sup> León Chancerel, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, p.87-88.

<sup>93</sup> “En el siglo XVIII, la Commedia se volvió rococó. Ésta se volvió coqueta, quisquillosa, amanerada, gentil, sentimental, afeminada, perdiendo su descabellada agresión enmascarada.” Traducción Personal

<sup>94</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell’Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.30.

movimientos codificados muy amanerados (afectados o antinaturales), vestuarios brillantes, pasos acrobáticos espectaculares y personajes simplificados. Es decir, pierde su frescura, su contraste y su virtuosismo.

Gastón Baty y René Chavance nos hablan de otro factor que influyó en la “decadencia” de la *Commedia dell’Arte*: “Sin duda, la *commedia dell’arte* acabó por rendirse a la maquinaria sorprendente y a los alardes fastuosos de escenificación; pero tales lujos, que fueron un factor de su decadencia, podrían justificarse por el deseo de resaltar todavía más el trabajo de los intérpretes.”<sup>95</sup>

Los cambios que la *Commedia dell’Arte* estaba experimentando, justificados o no, llevaron a sus ejecutantes a darse cuenta de la necesidad que tenían de textos escritos para ser representados, prescindiendo cada vez más de la técnica y tradición de improvisar. Entre los autores que salieron al rescate de la *Commedia* se encuentran Regnard, Marivaux, Gozzi y Goldoni; siendo éstos dos últimos los más representativos.

“Carlo Goldoni nació en Venecia en 1707. Hijo de un médico, se negó a seguir la carrera de su padre, prefiriendo estudiar derecho. En 1731 se licenció en la Universidad de Padua. Su idea de probar fortuna en el teatro se remonta a aquellos años, y como tenía opiniones personales acerca del mismo, muy pronto chocó con el ambiente. Goldoni era partidario de un teatro nuevo, quería “reformular” la comedia, que por aquellos tiempos estaba excesivamente sujeta a la tradición de la Comedia del Arte, cosa que solamente podía hacer eliminando los tipos y las máscaras. Su primera comedia “nueva” fue *La mujer gorda* (1743), pero antes Goldoni había

---

<sup>95</sup> Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*, F.C.E., México, 2ª ed., 1955, p. 168.

escrito un melodrama, una tragicomedia y algunos “escenarios” que en parte copiaban los temas de la Comedia del Arte.”<sup>96</sup>

“[...] hizo de un género ya decadente una literatura liviana y ágil. Los tipos, que a fuerza de ser ellos mismos estaban perdiendo su propia esencia, se encontraban en esa época algo desvirtuados, figuras de cartón que repetían movimientos y “tiradas” genéricos. Goldoni los humanizó e hizo renacer. En sus obras siguen viviendo los personajes y las máscaras *dell’arte*, no con la rigidez del mil setecientos, pero tampoco con el impulso fantástico del mil quinientos y mil seiscientos.”<sup>97</sup>

Este abogado veneciano, encontró que el teatro que lo rodeaba carecía de un elemento fundamental, y la práctica lo llevó a definir que era: verosimilitud. Así que se propuso reformar al teatro en la búsqueda de la verdad en escena.<sup>98</sup>

La reforma Goldoniana, a grandes rasgos, consistió en modificar (que no retirar) las máscaras de la *Commedia dell’Arte* y dotar a la escena de un texto, lo que eliminó el uso de la improvisación.

Dichas acciones hacen pensar que Goldoni no es el reformador de la *Commedia* sino su verdugo, y de hecho, gente como Carlo Gozzi así lo tomó lanzándose inmediatamente a una “contrarreforma”.

Goldoni estaba aburrido de las “máscaras” y quería crear “personajes”. Para él, la máscara significaba “tipo fijo”, en los cuales está basada la *Commedia*. La *Commedia dell’Arte* se basa en cuatro tipos fijos: El viejo, los enamorados, el *Zanni* y

---

<sup>96</sup> Unión Tipográfica Editorial Hispano – Americana, *Historia del Teatro*, Tomo I, UTHEA, España, 1980, p. 156.

<sup>97</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 91.

<sup>98</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell’Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.31.

el *Capitano*. Goldoni al reformarlas, hace una nueva selección: *Pantalone* como primer viejo, *Dottore* como segundo viejo, *Brighella* como primer *Zanni*, y con muchos nombres que por lo general terminan en “ino”, el segundo *Zanni*.

En esta reforma Goldoni ignora al *Capitano* pero pone en su lugar una serie de caballeros que de alguna manera cubrirán el papel. A los que definitivamente no tratará como tipo fijo es a los enamorados, a quienes re-elaborará y tratará como personajes.<sup>99</sup>

Por “personaje” Goldoni quiere decir “tipo único” un personaje no-arquetípico e irreplicable, lo que significa que son personajes que no se pueden repetir en obras posteriores. Ser tratados de esta manera también significa que cada tipo único tiene una manera particular e individual de ser; cada uno tiene una selección de virtudes al igual que una gama de defectos, muy específicos en ambos casos.

Goldoni toleró algunas de las máscaras por prudencia y mercadotecnia, pero no pudo evitar reelaborar algunos de sus rasgos. Con esto, al dotar de elementos individuales incluso a sus tipos fijos, logró abrir las puertas a lo que mucho tiempo después se le llamaría la “psicología del personaje” llevando así a la *Commedia dell'Arte* a una suerte de espiral histórica, es decir, regresando al punto de inicio, pero en un nivel mayor (recordemos que cada actor tenía a su propio personaje y aunque

---

<sup>99</sup> Ibid, pp.31-32.

jugaran el mismo papel de segundo *Zanni*, por ejemplo, el personaje del actor “tal” no era igual al del actor “cual”).<sup>100</sup>

Al ver todo aquel movimiento que le quitaba la forma tradicional y nostálgica a la *Commedia dell'Arte* y que mezclaba a personajes nuevos con los personajes usuales, hubo reacciones adversas:

“Es natural, por lo tanto, que cuando Goldoni empezó a hablar de comedia “nueva” el ambiente culto se le pusiera en contra, pues del lujo de la ópera bufa o de las tragicomedias a su mundo, va un abismo; aparte de que Goldoni hablaba de realismo, de representar las cosas “al natural” [verosimilitud<sup>101</sup>] y de sinceridad, lo que comparado con la pomposidad reinante podía parecer un paso atrás.”

“Por lo tanto, fueron varios los adversarios que alimentaron la polémica antigoldoniana, y en primer lugar Carlo Gozzi (1720-1806), un veneciano de familia noble venida a menos, que sostuvo una acerada polémica con todo el que fuera partidario de la “realidad”, que era necesario embellecer y revestir de plumas todo aquello que se presentaba humildemente, con vestido demasiado cotidiano. [...] el autor se sirvió de las más raras incursiones en el terreno de la fantasía con tal de deslumbrar a un público refinado. Y en lugar de personajes empleaba máscaras, animales que hablaban y símbolos.”<sup>102</sup>

Carlo Gozzi pensó que el corazón de la *Commedia dell'Arte* se encontraba en el uso de las máscaras de cuero, en las posturas torcidas y antinaturales, los vestuarios deslumbrantes y fastuosos y en la improvisación sobre tramas fantasiosas. Juan Rossi dice al respecto lo siguiente:

---

<sup>100</sup> Ibid, p.32.

<sup>101</sup> Nota personal.

<sup>102</sup> Unión Tipográfica Editorial Hispano – Americana, *Historia del Teatro*, Tomo I, UTHEA, España, 1980, p. 162.

“Otro reformador de la *Commedia dell’Arte* fue el conde Carlo Gozzi (1720-1806), adversario de Goldoni, que creó el género “fiabesco”, es decir de los cuentos de hadas. Casi todas sus fiabas son tragicomedias, pero las más tienen un carácter completamente fantástico, con la aparición de monstruos, enanos, dragones, magos; figuraban talismanes milagrosos que otorgaban a sus poseedores capacidades sobrehumanas.”<sup>103</sup>

D’amico dice: “[...] Carlo Gozzi, que se jacta de atraer con sus fábulas áridas y extravagantes, pero fantasiosas, más público que el que acudía a la modesta “reproducción de la verdad”, divisa de Goldoni.”<sup>104</sup>

Gozzi pensaba que con sus *fiabas* estaba preservando a la *Commedia dell’Arte*, mas no podía imaginar que textos como *La Posadera*, *El café*, *La familia del anticuario* o el mismo *Trufaldino servidor de dos amos* (que Strehler llamará *Arlecchino servidor de dos amos* para el *Piccolo teatro di Milano*, de nuevo por cuestiones mercadotécnicas) Goldoni se ponía a la cabeza de esa empresa logrando conservar algo de aquel teatro profesional que vio la luz en algún punto la Italia del *Cinquecento*.

### **1.5 La *Commedia dell’Arte* y su legado.**

Los italianos enmascarados no sólo cruzaron las fronteras geográficas y políticas en su afán de ejercer su oficio, también cruzaron la barrera del tiempo influyendo en la evolución del teatro y del arte en general. Pintura, danza, música, literatura y hasta el

---

<sup>103</sup> Juan Agustín Rossi Viquié, *Tratado de la puesta en escena*, Escenología, México, 2006, p. 174.

<sup>104</sup> Silvio D’amico, *Historia del teatro dramático*, tomo II, UTHEA, México, 1961, p.181.

cine, se han beneficiado del material que los cómicos *dell'Arte* arrojaron cual mensajes en una botella, flotando en las olas del tiempo.

Sabemos que el teatro francés fue muy influido por su contraparte italiana, pero no fue el único. Al respecto, Silvio D'amico escribe lo siguiente: “[...] otros cómicos italianos recorrían toda Europa y llegaban a Austria, Bohemia, Polonia, Rusia. En todas partes tuvieron el mismo éxito y a menudo encontraron discípulos.”<sup>105</sup> Como ejemplo de lo anterior, John Rudlin en su *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, escribe lo siguiente al hablar de *Pulcinella*: “He became Polichinelle in France, Hanswurst (Germany), Toneelgek (Holland), Kasperle (Austria), Petrushka (Russia), Karagöz (Turkey), and Mr. Punch in England<sup>106</sup>.”<sup>107</sup>

Como se lee al inicio de este apartado, no sólo la literatura y el teatro se vieron beneficiados de la *Commedia*, incluso “Mozart mismo, en una carta a su padre, fechada el 12 de marzo de 1783, refiere haber compuesto una pantomima con máscaras al estilo de la *commedia dell'arte* y haberla representado: “Mi cuñada era *Colombina*, yo *Arlecchino*, mi cuñado *Pierrot*, el viejo maestro de baile Merk, *Pantalone*, el pintor Grassi el *Dottore*...”. <sup>108</sup> También “Goethe era amante de la comedia popular, hija de la *Commedia dell'Arte*, que se había implantado en Alemania. Pensaba que la improvisación era la mejor escuela del actor; no desdeñaba

---

<sup>105</sup> Ibid, p.55.

<sup>106</sup> “Se volvió Polichinelle en Francia, Hanswurst (Alemania), Toneelgek (Holanda), Kasperle (Austria), Petrushka (Rusia), Karagöz (Turquía) y Mr Punch en Inglaterra.” Traducción Personal.

<sup>107</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.138.

<sup>108</sup> Atilio Dabini, *Notas sobre la "Commedia dell'arte"*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1967, p.24.

las farsas de Hans Sachs y aplaudía con fervor los *lazzi* de Hans Wurst o de Rickaelering y de los arlequines Schuch y Bayer.”<sup>109</sup>

Lo anterior sirve de ejemplo para dejar en claro la influencia que tuvo la *Commedia dell'Arte* en Europa y Asia, pero América no fue la excepción. Maya Ramos Smith aporta al asunto: “Franceses e italianos recorrieron las Américas llevando las tradiciones dramáticas, operísticas, del ballet y la *Commedia dell'Arte* desde Montreal hasta Montevideo.”<sup>110</sup> Y más adelante agrega: “Hasta el momento, los únicos actores que habían establecido un estilo reglamentado, con técnicas características adaptadas a sus necesidades específicas, habían sido los de la *Commedia dell'Arte*.”<sup>111</sup> Como podemos notar, ni América se libró del influjo de la *Commedia dell'Arte*.

De entre todos los beneficiarios de esta herencia teatral destaca uno que por su sensibilidad artística y su enorme capacidad literaria se ha ganado un nicho de oro en la historia del teatro y sería un gran desacierto el omitirlo en este estudio. Me refiero a Jean-Baptiste Poquelin, alias Molière.

Este gigante de la literatura dramática, hijo de un tapicero real y que en su tiempo (muy breve por cierto) fue ayuda de cámara del rey Luis XIII, padre del Rey Sol, merece una mención especial, ya que en su obra profetiza la reforma que tiempo

---

<sup>109</sup> León Chancerel, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, pp. 99-100.

<sup>110</sup> Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII. Entre el coliseo y el principal*, ed. Gaceta, México, 1994, p.4

<sup>111</sup> *Ibid*, p.5

después Goldoni llevará a cabo (cabe destacar que Goldoni era un gran admirador de la obra del Francés), pues es el primero que les quitará las máscaras a los personajes italianos, y después de retocarlos con su pluma, los hará interactuar con personajes de su propia autoría.

Para encontrar el episodio en que Molière y la *Commedia* unen sus caminos, sus biógrafos más recientes, entre ellos Georges Bordonove, han tenido que acercarse paradójicamente a uno de los tantos libelos que en su momento buscaron desacreditar al Comediante; es decir, el *Élomire hypocondre* de Le Boulanger de Chalussay, que al respecto dice lo siguiente:

“Va a casa de Scaramouche de día y de noche.

Allí, espejo en mano, y frente al gran hombre,

No existen muecas, posturas ni contorsiones

Que este gran alumno del mayor de los bufones

No haga y repita en todas sus expresiones.”<sup>112</sup>

Y Georges Bordonove agrega:

“En 1640, no existía ningún conservatorio de arte dramático donde un aprendiz de actor pudiera iniciarse en las técnicas teatrales y orientarse desde el comienzo hacia la mejor manera de emplear sus talentos. La anteportada del panfleto de Le Boulanger de Chalussay representa al joven Molière con un espejo en la mano, esforzándose por imitar la mímica de Fiorelli (apodado Scaramouche), y este amenaza a su alumno con un [sic] especie de látigo. Es probable que, impaciente por subir a las tablas y tal vez

---

<sup>112</sup> Georges Bordonove, *Molière*, El Ateneo, Buenos Aires, 2006, p.70.

rechazado por los directores de compañías, Molière hubiera tomado algunas clases con el famoso actor italiano.”<sup>113</sup>

A partir de este momento, Molière y la Commedia unen sus caminos gracias a uno de los mejores actores que Italia pudo engendrar, es decir, Tiberio Fiorelli, mejor conocido como *Scaramuccia* en Italia y *Scaramouche* en Francia (hablando de herencias, es el mismo que es nombrado en la canción *Bohemian Rhapsody* del grupo británico Queen). Al respecto de su talento cómico, Bordonove agrega: “Scaramouche, el maestro de Molière, “hizo morir de risa durante un buen cuarto de hora en una escena de terror, en la que no pronunciaba una sola palabra”.<sup>114</sup>

De Tiberio Fiorelli:

“Molière aprendió fórmulas útiles para conquistar al público, iniciar rápidamente una acción y desarrollarla, vivir su personaje en vez de recitar el papel, como lo hacían los actores del Hôtel de Bourgogne. Asimiló su técnica en todo lo que podía servirle para componer la comedia según su propia concepción, es decir, como un hecho literario y al mismo tiempo “público [es decir, escénico]”<sup>115</sup>.<sup>116</sup>

Este encuentro entre maestro y pupilo se repetirá años después en el *Palais-Royal* donde alternaran sus respectivas compañías hasta 1697 cuando los cómicos *dell'Arte* fueron expulsados de Francia por orden de Luis XIV. Bordonove apunta:

---

<sup>113</sup> Ídem.

<sup>114</sup> Ibid, p.112.

<sup>115</sup> Nota Personal.

<sup>116</sup> Ibid, p.538

“Molière mantuvo con ellos [los italianos]<sup>117</sup> excelentes relaciones. El rey les otorgó una pensión semejante a las de las compañías francesas, si no más generosa. En 1657, ya tenían en su repertorio *Il convitato de pietra* (*El convidado de piedra*), una versión del *Don Juan* de Tirso de Molina, y *Lo ipocrito*, de Pietro de Aretino, una especie de *Tartufo*, pero endemoniado, y que restableció la paz de los matrimonios sin dejar de cuidar sus intereses.”<sup>118</sup>

Con tanta exposición al material de la *Commedia dell'Arte* era imposible que Molière no absorbiera su buena dosis:

Las primeras obras de Molière estaban basadas en bocetos italianos: *L'Invertito* (de Beltrame) para *El atolondrado*, y *El interesado* (de Nicolo Sache) para *El despecho amoroso*; *Il Medico volante* para *El médico volador*; *Il ritratto overo Arlecchino cornuto par opinione*, para *Sganarelle* o *El cornudo imaginario*. Es posible que Molière hubiera tomado de ellos la idea de su *Don Juan*, y en rigor, la de *Tartufo*. Pero es importante señalar que esas piezas italianas eran sólo bocetos muy sintéticos, que dejaban el campo libre para los dones de improvisación de los actores.”<sup>119</sup>

A la lista anterior debemos agregar una pieza muy importante para la carrera de Molière, y por tanto para la historia del teatro en general, no por su texto, ya que nunca lo tuvo, sino porque fue la llave de entrada al afecto que el Rey le profesaría hasta el día de su muerte; es decir, *El doctor enamorado*.

Esta pieza fue presentada ante Luis XIV y toda la Corte, (incluidos los actores del *Hôtel de Bourgogne*) después del *Nicomedes* de Corneille. A Molière no se le daba bien la tragedia pues tenía cierto problema respiratorio que lo hacía inhalar a

---

<sup>117</sup> Nota Personal.

<sup>118</sup> Ibid, p.537

<sup>119</sup> Ídem.

destiempo, lo que daba la idea de hipo. La concurrencia miró con benevolencia el desempeño de la compañía, a excepción de los actores del *Hôtel* que soltaron pequeñas risitas burlonas. Molière, con su natural ingenio, salió al terminar la representación y:

“después de haber dado las gracias a su majestad en términos de gran modestia, por la bondad que había mostrado al disculpar sus defectos y los de su compañía, quienes habían salido temblando ante una reunión tan augusta, y el deseo que sentían de tener el honor de divertir al más grande de los reyes, les había hecho olvidar que su majestad poseía a su servicio excelentes originales, de los que ellos no eran más que míseros remedos, y puesto que había consentido soportar sus modales rústicos, le suplicaba con toda humildad que le permitiese ofrecerle uno de aquellos pequeños entretenimientos que habían alcanzado cierta reputación y con los cuales divertían en provincias”. Su gentil oferta fue bien acogida, y el rey otorgó el permiso. Molière, encantado, representó *El doctor enamorado*, una de esas farsas cuya pérdida posterior lamentaba Boileau.”<sup>120</sup>

El texto “se ha perdido: esto no llama la atención, ya que según dice bellamente La Grange en su Registro [*Extracto de las Recaudaciones y de los Asuntos de la Comedia a partir de Pascua del año 1659 perteneciente al Señor de La Grange Uno de los Comediantes del Rey*]<sup>121</sup>, se trataba de una farsa “no llevada al papel”, es decir, de un esquema en el que sólo estaban anotadas las réplicas fundamentales, y los

---

<sup>120</sup> Julio Gómez de la Serna en Jean-Baptiste Poquelin, *Obras Completas*, Aguilar, España, 1945, p. XXXIV-XXXV.

<sup>121</sup> Nota Personal.

actores llenaban los blancos como mejor les parecía, siguiendo la inspiración del momento.”<sup>122</sup> Es decir, *El doctor enamorado* era un *canovaccio*.

Dentro de la obra dramática de Molière encontramos a muchos de los personajes de la *Commedia dell'Arte*. Por ejemplo: Arlequín (*El Burgués gentilhomme*), Lelio (*El atolondrado* y *Sganarelle*), Isabel (*La escuela de los maridos*), Pantalón (*El señor de Pourceaugnac*), Polichinela (*El enfermo imaginario*), Scapin (*Las trapacerías de Scapin*), Sganarelle (*Don Juan*, *El amor médico*, *El casamiento a la fuerza*, *el médico a palos*, *El médico fingido*, *La escuela de los maridos*, *Sganarelle*) y Trufaldino (*El atolondrado*).

Molière no fue el único que recibió un legado, la propia *Commedia dell'Arte* se vio enriquecida con el material dramático del Genio francés. En especial con tres personajes, uno propio y otros dos a los que dio un trazo más definido: Mascarilla, *Sganarelle* y *Scapin*.

Mascarilla, cuyo nombre viene del italiano *maschera* que significa máscara, es la versión molieresca del *Zanni* de la *Commedia dell'Arte* que mezcla en sí mismo la capacidad de engañar y hacerse pasar por otros, rasgo característico de *Brighella*, con la socarronería e ingenuidad de *Arlecchino*. Se puede sentir su cercanía al teatro italiano, pero es innegable su origen francés.

Al respecto de *Sganarelle*, Enzo Orlandi aporta lo siguiente:

---

<sup>122</sup> Georges Borvonove, *Molière*, El Ateneo, Buenos Aires, 2006, p.112.

“Sobre el nacimiento de Sganarelle hay pocas y controvertidas noticias. Sólo se sabe que es de origen italiano. Tan es así que habló italiano la primera vez que apareció ante el público de París durante las fiestas del carnaval del año 1647. En Italia fue una especie de máscara al estilo de Arlequín o Brighella, tan en boga; y lo introdujo en la capital francesa un “comediante” especializado en la farsa: Tiberio Fiorelli, llamado Escaramuza o *Scaramouche* a la francesa, a quien se confió el papel de criado [...] en un acto cómico titulado *El médico volante*.”<sup>123</sup>

Molière tomó al *Sganarelle* de su maestro y lo tradujo a tinta y papel, preservando así, aunque muy a su estilo, a otra de las máscaras de la *Commedia dell'Arte*.

En el caso de *Scapin*, Molière hace el mismo proceso de preservación y adaptación que con *Sganarelle* ya que tampoco es un personaje totalmente creado por él. “Derives from *scapare*, “to flee”, which gives us the English slang Word “scarper”. [...] Created by Francesco [o Giovanni según Fava<sup>124</sup>]<sup>125</sup> Gabrielli (1588-1636), famous for his ability to play a great number of instruments and, according to Barbieri, the best zanni of his era<sup>126</sup>.”<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Enzo Orlandi, *Los gigantes de la literatura universal: Molière*, Ed. Prensa Española, Verona, 1970, p.89.

<sup>124</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.30.

<sup>125</sup> Nota personal.

<sup>126</sup> “Deriva de *scapare*, “huir”, que nos da la palabra informal inglesa “scarper”. [...] Creado por Francesco Gabrielli (1588-1636), famoso por su habilidad de tocar un gran número de instrumentos y, según Barbieri, el mejor Zanni de su era.” Traducción Personal.

<sup>127</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.147.

Molière no fue el único que abrevó de la *Commedia dell'Arte* en Francia ya que también figuran los nombres de Corneille y Marivaux, pero sí fue el que más contribuyó a la reforma y preservación de la misma.

## Capítulo 2.- Elementos de la Commedia dell'Arte.

Ya que se ha abordado la historia de la Commedia dell'Arte, cabe la pregunta: ¿qué elementos la componen? O ¿qué características identifican a este tipo de teatro? Al respecto Leon Chancerel anota lo siguiente:

“La *Commedia dell'Arte* posee las características siguientes: es una creación colectiva; los comediantes elaboran en común el espectáculo, sobre un tema tomado de alguna comedia o de algún cuento antiguo o moderno, o que ellos mismos imaginan en función de sus propias posibilidades y necesidades. Se representa a continuación ese esqueleto de acción teatral (*ossatura* o *scenario*), y se deja a cada actor la invención del texto de su personaje y de la actuación correspondiente; estos papeles corresponden estrictamente a tipos fundamentales, a ciertos personajes inmutables, entre los cuales, algunos (los dos bufones y los dos viejos) actúan con media máscara y visten un traje determinado.”<sup>128</sup>

Con base en lo anterior podemos decir que la *Commedia dell'Arte* toma su forma sumando los personajes o Máscaras, las máscaras y el vestuario, la improvisación y los *lazzi*, *canovaccii*, y *zibaldoni*.

En este punto, es conveniente aclarar que la palabra “máscara” se utiliza de igual manera para referirse al objeto que se coloca en el rostro y al personaje, aunque éste no use dicho objeto (como es el caso de los personajes femeninos y los enamorados). En el inciso correspondiente a estos dos elementos se detallarán sus diferencias, aunque puede ser explicado con un ejemplo simple: en la literatura, Verso es todo aquello que haya sido escrito con un metro definido y en rima consonante o

---

<sup>128</sup> León Chancerel, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, p.48.

asonante, y al mismo tiempo, verso es también cada línea que en conjunto con otras forman un texto poético.

Aparte de las máscaras, que son el elemento más vistoso (y mundialmente conocido gracias al carnaval), hay otro elemento imprescindible, que es la improvisación: “[...] la *commedia dell’arte* desarrolla un diálogo improvisado sobre un cañamazo<sup>129</sup> argumental y pone en escena personajes estereotipados que, en su mayor parte, actúan enmascarados.”<sup>130</sup> “Habían adquirido ese oficio en la práctica constante de los procedimientos de la *commedia dell’Arte*, los que les imponían una flexibilidad corporal, una facultad de mímica y de invención verbal igualmente prodigiosas.”<sup>131</sup>

Estos dos elementos son los que le han ganado a la *Commedia dell’Arte* una especie de “continuos re-descubrimientos” a lo largo de la historia y siguen, al día de hoy, fascinando a propios y ajenos. A final de cuentas ¿qué sería de *Arlecchino* si se nos presentara sin su vestuario multicolor, su simiesca y/o felina máscara, sus graciosas tiradas y sus impetuosas cabriolas?

## **2.1 Las Máscaras, sus máscaras y vestuario.**

---

<sup>129</sup> Cañamazo es la traducción interpretada de *canovaccio*, que en la *Commedia dell’arte* es el esbozo general de la representación en el cual se contienen las acciones a desarrollar y las entradas y salidas; además ambos literalmente significan tela. En el caso de cañamazo, es la tela sobre la cual se borda, o que sirve como patrón para el bordado. *Canovaccio* significa trapo o tela, ya que es sobre ese material en el que se escribían las tramas para ponerlas a la vista de los actores tras escena. Nota personal.

<sup>130</sup> Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*, F.C.E., México, 2ª ed., 1955, p. 163.

<sup>131</sup> Philippe Van Tieghem, *Los grandes comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961, p.29.

La máscara, según la Real Academia Española es una “Figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales”<sup>132</sup>. Es decir, es un objeto que cubre la identidad del individuo y le permite tomar otra. En palabras del maestro Augusto Albanez, “la máscara cubre para revelar”.

El origen de la máscara es muy antiguo y hunde sus raíces en la historia de la humanidad misma; es por eso que este objeto ha sido pieza de estudio de la sociología, la psicología, etc., y no sólo del arte teatral.

Según Darío Fo:

“Uno de los testimonios más antiguos del uso de la máscara se encuentra ni más ni menos que en el Terciario, en las paredes de la cueva “des deux frères”, que está en los Pirineos, en la vertiente francesa. Es una escena de caza. La pintura, de trazo muy ágil, nos muestra un rebaño de cabras salvajes pastando. A primera vista el grupo parece homogéneo, pero si observamos con más atención, advertimos que una de esas cabras, en lugar de pezuñas, tiene piernas y pies de hombres. Y no cuatro, sino sólo dos. Y las manos que asoman bajo el pectoral del animal empuñan un arco con su flecha dispuesta. Es evidente que se trata de un hombre, un cazador disfrazado. En el rostro lleva una máscara de cabra, con cuernos y barbita, y de hombros abajo lo cubre una piel de cabra. Apostaría a que el listillo se había embadurnado con estiércol para disimular su olor. Las razones u objetivos de este disfraz son dos. Ante todo, como nos explican los antropólogos, sirve para anular los

---

<sup>132</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, 2001, Recuperado el 10 de octubre del 2013 de <http://lema.rae.es/drae/?val=Máscara>

tabúes. Los pueblos antiguos -pensemos en los griegos arcaicos- creían que cada animal tenía su propio dios protector. Con el disfraz lograban evitar la venganza del dios de las cabras [...] El otro objetivo, más práctico, era permitir que el cazador se acercara a la cabra que quería capturar sin llamar la atención. [...] Ahora bien, este exasperado zoomorfismo, este acto de transformarse en animal, impone evidentemente cierta habilidad, ya que no basta con colocarse una máscara en la jeta y echarse encima una piel apestosa; el verdadero problema está en imitar los movimientos de la cabra o de cualquier otro animal al que se va a capturar. Movimientos que son diferentes en cada situación. El rito de disfrazarse con pieles y máscaras de animales está ligado a la cultura de casi todos los pueblos de la tierra.”<sup>133</sup>

El humano descubrió que al cubrir su identidad, revelaba las características del animal que representaba y esto le facilitaba el acercarse a su presa y esconder su presencia de la ira divina. También descubrió en la máscara la manera de reconciliarse con las entidades divinas y espirituales que se veían alteradas con la caza al “unificarse” con el espíritu de su víctima y representar la muerte de ambos en una danza.

En la *Commedia dell'Arte*, al igual que en el ejemplo de Fo, la máscara está en estrecha relación con el vestuario, pues su objetivo es cubrir los rasgos naturales de cada interprete, es decir, ambas son una misma cosa.

Debe quedar claro que el poder de la máscara es el de dotar al ejecutante de una especie de segunda naturaleza y que ésta debe revelarse al espectador en el momento en que el intérprete entra a escena sin necesidad de diálogos introductorios ni notas explicativas:

---

<sup>133</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones el Milagro, México, 2008, pp. 35 – 36.

“It is true that a mask has no individualized past when it appears, only a present presence as a Mask. In Commedia, “Mask” refers to a character type and is inclusive of each individual mask. Thus the lovers are still “Masks” even though they do not wear actual masks. In Italian they are among the *tipi fissi*, “fixed types” which, although they can gain human significance from the context in which they find themselves, can never be mistaken for the representation of actual human beings.”<sup>134</sup><sup>135</sup>

Las Máscaras corresponden a tipos de carácter, es decir modelos o ejemplares de formas de ser, es por eso que no necesitan tener un pasado establecido de antemano ni mucho menos que el público esté enterado de ello. Lo anterior explica también el porqué a las Máscaras se les ha llamado “Personajes tipo”.

Cabe aclarar que estos “tipos fijos” no son estereotipos ni prototipos, ya que el primero refiere a “una Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con **carácter inmutable**”<sup>136</sup>, y el segundo significa “**ejemplar más perfecto** y modelo de una virtud, vicio o cualidad.”<sup>137</sup>.

Al pensar en lo anterior se podría decir: “¡Claro que los personajes son estereotipos! Ya que todos los que conocemos a (ponga el nombre de su Máscara

---

<sup>134</sup> “Es cierto que una máscara no tiene un pasado individualizado cuando aparece, sólo una presencia presente como una Máscara. En Commedia, “Máscara” se refiere a un tipo de carácter y es inclusivo a cada máscara individual. Así, los amantes siguen siendo “Máscaras” a pesar de que no llevan máscaras reales. En italiano se encuentran entre los *tipi fissi*, “tipos fijos”, que, a pesar de que pueden adquirir significado humano del contexto en el que se encuentran, nunca se pueden confundir con la representación de los seres humanos reales.” Traducción Personal

<sup>135</sup> John Rudlin, *Commedia dell’Arte: an actor’s handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.147.

<sup>136</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, 2001, Recuperado el 10 de octubre del 2013 de <http://lema.rae.es/drae/?val=esereotipo>

<sup>137</sup> *Ibid*, <http://lema.rae.es/drae/?val=prototipo>

preferida aquí) sabemos que es de tal o cual modo y eso no cambiará nunca”. Y no estaría equivocado del todo; es más, según Juan Felipe Preciado: “El público se había familiarizado tanto con cada una [de las Máscaras<sup>138</sup>], que llegó a sentir un profundo afecto y simpatía por todos, y por ningún motivo permitía que algún comediante diluyera, borrara o trastocara, la personalidad de alguien a quien el espectador reconocía sin la menor dificultad y a quien consideraba ya, prácticamente, como un miembro de la propia familia.”<sup>139</sup>

“Pero aun cuando el actor de la *commedia dell’arte* representaba un personaje tradicional, sabía imprimirle la huella de su talento. Al mismo tiempo que conservaba los caracteres esenciales del tipo, le daba una fisonomía original. No nos faltan los ejemplos: Domenico Biancolelli hizo de Arlequín un personaje elegante y refinado, mientras que Visentini le dio ciertos giros patéticos. Así el tipo característico, lejos de ser un molde embarazoso, aparece como un medio técnico excelente para desarrollar una actuación más libre.”<sup>140</sup>

Como vemos, lejos de ser inmutables (es decir, que no puede cambiar), las máscaras de la *Commedia dell’Arte* fueron cambiando poco a poco, conservando sus cualidades fundamentales, pero vistiéndose de otros elementos que en gran medida respondieron a las necesidades escénicas de sus ejecutantes.

Esa es la razón por la cual tenemos dos “tipos” de Máscaras: las italianas y las francesas, que responden a las necesidades de sus públicos. En Italia, los actores

---

<sup>138</sup> Nota Personal.

<sup>139</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell’Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.40.

<sup>140</sup> Gastón Baty y René Chavance, *El arte teatral*, F.C.E., México, 2ª ed., 1955, p. 169-170.

desarrollaban Máscaras más pícaras, y en cierto sentido más primitivas; en tanto que los franceses gustaban de una picardía disfrazada con elegancia. Esta diferencia se puede ejemplificar con la Máscara de *Arlecchino*. El *Zanni* más italiano vestía pobremente y su ropa estaba llena de remiendos y parches de telas diferentes por necesidad; posteriormente, debido a su “afrancesamiento” vestía un traje multicolor hecho de rombos formando el famoso entramado, que recuerda aquellos parches, pero que han dejado de responder a la necesidad convirtiéndose en adorno. Muchos de estas evoluciones en las Máscaras retornaron a Italia, adquiriendo legitimidad: “Developments made in France in the seventeenth century were even reimported to Italy by the itinerant companies.<sup>141</sup>”<sup>142</sup>

Después de la decadencia de la *Commedia dell'Arte*, muchos franceses, y hasta los propios italianos, fueron olvidando aquél teatro improvisado... y los años pasaron hasta que:

“After exploring and discussing in their amateur academy [a group of genteel literati composed of the novelist George Sand<sup>143</sup>, her family and a circle of close acquaintances including her current partner, the ailing Chopin<sup>144</sup>] all the phases of Greek, Roman and Medieval popular forms, they finally came to one which seemed to them to be the most extraordinary and fascinating, the Italian *commedia dell'arte* [...] Obviously, from the names used [Scaramouche,

---

<sup>141</sup> “Descubrimientos hechos en Francia en el siglo diecisiete fueron reimportadas a Italia por las compañías itinerantes” Traducción Personal.

<sup>142</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.5.

<sup>143</sup> (1804-1876), pseudónimo de Amandine Lucie Aurore Dupin, Baronesa Dudevant.

<sup>144</sup> John Rudlin, op. cit., p.4.

Pierrot, Casandre, Léandre, Colombine<sup>145</sup>], the Masks they played with initially were the Franco-Italian transplants of the seventeenth and eighteenth centuries, not the original sixteenth century forms of the Italian piazzas, or their reference would have been rather to Scaramuccia, Pedrolino, Pantalone, Leandro and Colombina.<sup>146</sup> “[...] the game of reconstruction now became a fixation which lasted until January 1848, resulting in the creation of a small theatre with a wardrobe and a scenery, then a marionette theatre, before finally recording its research in a book written by one of George Sand’s two sons, Maurice. Their work, and that book, have remained a crucial resource throughout the twentieth century. It is possible, even, that Maurice Sand’s illustrations for his own book have had too much influence, fixing the fixed characters in his image of them.<sup>147</sup>

Las Máscaras de la *Commedia* terminaron fijándose en las propias ilustraciones de Maurice y este resurgimiento es el que sirvió de cimiento para las investigaciones sobre la que realizarían años después durante el siglo veinte gente como Constantín Miclachevsky, Edward Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Jacques Copeau, Jacques Lecoq, etc.

---

<sup>145</sup> Ibid, p.5.

<sup>146</sup> “Después de explorar y discutir en su academia aficionada [un grupo de literatos compuesto por la novelista George Sand, su familia y un círculo de conocidos cercanos incluyendo a su compañero en turno, el enfermizo Chopin] todas las fases de las formas populares Griegas, Romanas y Medievales, ellos finalmente dieron con la que les pareció ser la más extraordinaria y fascinante, la italiana *commedia dell'arte* [...] Obviamente, por los nombres usados [Scaramouche, Pierrot, Casandre, Léandre, Colombine], las Máscaras con las que ellos jugaron al principio fueron los trasplantes Franco-Italianos de los siglos diecisiete y dieciocho, no las formas originales del siglo dieciséis de las plazas italianas, o su referencia habrían sido más bien Scaramuccia, Pedrolino, Pantalone, Leandro y Colombina.” Traducción Personal.

<sup>147</sup> “El juego de reconstrucción se convirtió en una fijación que duró hasta Enero de 1848, dando como resultado la creación de un pequeño teatro con vestuario y escenografía, luego un teatro de marionetas, para finalmente terminar registrando su investigación en un libro escrito por uno de los dos hijos de George Sand, Maurice. El trabajo de ellos, y aquél libro han permanecido como una fuente crucial a lo largo del siglo veinte. Es posible, incluso, que las ilustraciones de Maurice Sand para su propio libro hayan tenido mucha influencia, fijando los personajes fijos en la imagen de él sobre ellos.” Traducción Personal.

Es por esta razón que las Máscaras nacidas y/o modificadas en Francia y las italianas se encuentran mezcladas y por lo cual algunos investigadores prefieren dividir las para dar un poco de orden, aunque en todas ellas:

“[...] están en juego las grandes artimañas de la naturaleza humana: hacer creer; engañar, aprovecharse de todo; los deseos urgentes, los personajes están en estado de “supervivencia”. En la comedia del arte [sic] todo el mundo es ingenuo y malicioso; el hambre, el amor, el dinero son lo que mueve a los personajes. El tema básico es *tender una trampa*, sin que importe cuál sea la razón: conseguir a la chica, el dinero, la comida. Con gran rapidez, los personajes –llevados por su necesidad- se encuentran atrapados en sus propias intrigas.”<sup>148</sup>

Las palabras de Jacques Lecoq son sumamente importantes para entender un rasgo muy importante de las Máscaras: todas ellas son trágicas:

“Se muestra entonces lo limitado de la naturaleza humana: ¿por qué no somos más inteligentes para poder comprender mejor? Todos los personajes tienen miedo de todo: de dejarse atrapar, de fracasar, de morir... Es este miedo profundo el que hace nacer la avaricia de Pantalón: lo guarda todo. Este fondo es un elemento esencial, del que Moliere [sic] está imbuido en sus obras.”<sup>149</sup>

Como se puede notar, la Máscara dista mucho de ser plana o simple.

En su aspecto visual, la Máscara requiere de otros dos elementos que la ayudan a expresarse en su totalidad: la máscara y el vestuario.

---

<sup>148</sup> Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, Alba Editorial, Barcelona, 2003, p.162.

<sup>149</sup> *Ibid*, pp.162-163.

La máscara (que en este caso es el objeto que se calza en el rostro) está confeccionada con base en los rasgos del actor que la portará en escena, y partiendo de ellos se incluyen las líneas que le van a dar identidad. Cada Máscara tiene líneas, es decir rasgos, individuales. En el caso de *Arlecchino*, destaca la protuberancia en su frente y las curvas que, a manera de bigotes, rodean sus mejillas dándole un aspecto simiesco; o por ejemplo *Brighella*, que con su ceño fruncido, su nariz grave, las líneas curvas que tiene a ambos costados de la cara (en su versión más primitiva) y su tupido bigote (en su versión francesa, como la de Maurice Sand), le dan una apariencia siniestra y poco amigable.

En conjunto, estos rasgos son una guía que le ayudan al público a saber con quién se está tratando.

El vestuario, por su parte, se enfoca en dos objetivos. El primero es cubrir el cuerpo del actor para apoyar la información de la máscara y dotarle de un contexto a la misma, ya que no sólo nos dice cómo es su carácter, sino también la ubica en la clase social a la que pertenece, y el segundo se enfoca en el aspecto escénico. La *Commedia dell'Arte* debía ser un espectáculo especialmente agradable a la vista, ya que la mayor parte de lo que se decía resultaba incomprendible para el público por la multitud de dialectos. María de la Luz Uribe lo explica de la siguiente manera:

“Junto a la máscara y la voz, se creó y mantuvo un vestido fijo para cada personaje. Los enamorados llevaban elegantemente la moda del tiempo, pero el rojo veneciano de Pantalone, la severa capa de jurisconsulto del Dottore, el vestido multicolor de Arlecchino, el blanco de Pulcinella, el blanco y verde de Brighella, el negro de Scaramuccia, el tono abrigado del Capitano, creaban una armonía de colores que produjo sin duda una sugestión visual a lo que el

público se entregó con el placer de quien asiste a un espectáculo no sólo para recrearse, sino también para reconocer.”<sup>150</sup>

La máscara y el vestuario, ambos específicos para cada Máscara, tenían la misión de dejar en claro el estatus y rol de cada uno de los ocupantes de la escena pues no se contaba con uno de los elementos más importantes de la comunicación humana: el lenguaje:

“Cada uno de estos personajes de características bien marcadas, hablaba el dialecto de la región de origen: El Doctor, el boloñés; Arlequín, el bergamasco; Pantalón, el veneciano; Polichinela, el napolitano, excepto los enamorados, que hablaban el toscano puro.”<sup>151</sup>

Efectivamente, el lenguaje fue una situación complicada en la Italia anterior a la unificación del siglo XIX, ya que se componía de diferentes estados soberanos:

“As a pan-Italian form, the *Commedia dell'Arte* had, therefore, necessarily to develop in a polyglot manner, using vocabulary drawn from the northern city states and from the regions of the south [sic]. Its characters represent basic types from those states, each speaking in a dialect/language largely incomprehensible to the inhabitants of the others. There were, in effect, three divisions: the north [sic], providing the “four Masks” – Arlecchino and Brighella (Bergamese), Pantalone (Venetian), Il Dottore (Bolognese); the south [sic] – Pulcinella, Tartaglia, Coviello and Il Capitano (Neapolitan or Calabrese); and Tuscany which provided the literary tongue befitting the manners of the lovers

---

<sup>150</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, pp. 34-35.

<sup>151</sup> León Chancerel, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, p.49.

and the female servant. [...] But the main language of all the Masks was action – the Esperanto of the stage.<sup>152”153</sup>

La diversidad en la sociedad italiana, llevó a los comediantes a buscar elementos comprensibles para cada uno de los habitantes de las regiones que visitaban, y eso, sumado a la importancia de la acción sobre las palabras, logró un espectáculo, un repertorio y un conjunto de personajes de carácter universal.

### **2.1.1 Los roles de las Máscaras.**

Pocas son las Máscaras de la *Commedia dell'Arte* de las que se tiene una información clara y completa. Esto se debe a que muchas de ellas nacieron para ser ejecutadas por un actor o compañía en particular, y al ser un oficio en el cual la enseñanza se transmitía de maestro a alumno de manera oral y en el cual no abundan los textos dramáticos, no quedan registros de su paso por la escena.

Por esta razón, muchos investigadores han recurrido a documentos históricos de otras disciplinas, principalmente la pintura, para poder reconstruir la forma en que estas Máscaras eran ejecutadas y registrarlas para las siguientes generaciones.

---

<sup>152</sup>“Como una forma pan-italiana, la *Commedia dell'Arte*, por lo tanto, necesariamente tuvo que desarrollarse de una manera políglota, usando el vocabulario dibujado de las ciudades estado del norte y de las regiones del sur. Sus personajes representan tipos básicos de aquellos estados, cada uno hablando en un dialecto/lengua en gran parte incomprensible para los habitantes de los otros. Había, en efecto, tres divisiones: el norte, proporcionando "las cuatro Máscaras" - Arlecchino y Brighella (Bergamascos), Pantalone (Veneciano), Il Dottore (Boloñés); el sur - Pulcinella, Tartaglia, Coviello e Il Capitano (Napolitanos o Calabreses); y la Toscana que proporcionó la lengua literaria que conviene a los modales de los amantes y a la criada. [...] Pero la lengua principal de todas las Máscaras era la acción - el Esperanto de la escena.” Traducción Personal.

<sup>153</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, pp.7-8.

Las fuentes más confiables de las cuales se ha podido obtener una especie de catálogo de Máscaras que se presentaban en escena, son los pocos *zibaldoni* de algunos actores y compañías, los *canovaccii* que se han podido rescatar (y aquí cobran mucha importancia los que Flaminio Scala registró en su libro) y las actas notariales y otros registros que dieron fe del paso de las compañías itinerantes por los diferentes escenarios de Europa.

Gracias a todos esos documentos y al trabajo de muchos investigadores se han podido identificar los tipos de Máscara, es decir, el rol general que juega en relación a los demás y las Máscaras individuales.

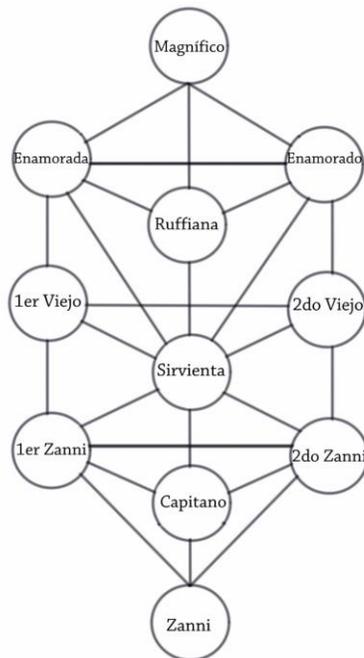
El mascarero británico Ninian Kinnier-Wilson, miembro fundador de “The Unfortunati” grupo de *Commedia* formado en el Reino Unido en la década de los 80’s, diseñó un diagrama<sup>154</sup> basado en el “Árbol Sefirótico” de la Cábala Judía para ordenar a las Máscaras según su estatus comenzando por el Magnífico, Máscara primitiva que engloba a todos los amos o patrones y que representa al poder en su totalidad; seguida de los Enamorados, que se mueven en un plano poético, noble y honorable y de los cuales tenemos: primeros, que son los enamorados intensos y graves, y los segundos que son ingenuos; inmediatamente después aparecen los Viejos, derivados del Magnífico que representan el poder económico (1er viejo) e intelectual (2º viejo) por separado. De abajo hacia arriba se puede apreciar al *Zanni*, que es la Máscara antecedente de los *Zanni* primero y segundo, uno malicioso, intrigante y cerebral y

---

<sup>154</sup> Didi Hopkins y Ninian Kinnier-Wilson, *The world of Commedia dell’Arte* (video de Youtube), National Theatre, U.K. Recuperado el 25 de septiembre del 2012 de [http://www.youtube.com/watch?v=h\\_OTAXWt8hY](http://www.youtube.com/watch?v=h_OTAXWt8hY), color, 9:22 seg.

otro pícaro, un tanto bobo, sensual y visceral respectivamente hasta llegar a la Sirvienta (*Zagna* representada por hombres enmascarados, *Fantesca* representada por mujeres en su versión primitiva e italiana y *Servetta* en su versión más refinada y franco-italiana), versión femenina de los *Zanni* que reúne en ella los atributos de ambos (1º y 2º).

Tanto el *Capitano* como la *Ruffiana*, según Ninian, son Máscaras que no siendo del sistema se incluyen en él: el primero por su nacionalidad (generalmente es Español) y la segunda por ser un tipo posterior a los otros del cual no se sabe mucho (comúnmente conocida como *Celega*, se cree fue tomada de la comedia española, especialmente de *La Celestina* de Fernando de Rojas).



155

---

<sup>155</sup> En el diagrama de Ninian Kinnier-Wilson no aparecen estos roles generales sino las Máscaras específicas, es decir, *Pantalone*, *Dottore*, *Brighella*, *Arlecchino* y *Colombina*; y en el caso de los Enamorados, en el original aparecen como “primeros actores”. Mi intención al intercambiar Máscaras específicas por roles generales está enfocada a darle versatilidad a esta herramienta. Nota Personal

Después de analizar el diagrama, y para facilitar la comprensión del estatus de las Máscaras, podemos simplificar los tipos en tres grandes categorías **Magníficos** (o *vecchii*<sup>156</sup>), **Innamorati** (o enamorados) y **Zanni** (o criados).

Antes de pasar al análisis de cada una de las Máscaras, cabe mencionar un evento que ocurrió dentro de los casi tres siglos de historia de la *Commedia dell'Arte* y que, naturalmente, afecta al desarrollo de las Máscaras dentro de ella: la entrada de las mujeres a la escena. Antonio Fava lo explica de la siguiente manera:

“In its origin, Commedia is all *zannesca*, from its first appearance no later than 1538 until the arrival of the actress, the woman performer, an event that is traditionally fixed at 1560. This phase is characterized by a heavy-handed farcical form made up of brief sketches that are obscene and aggressive. Only men perform, playing also the female parts, the so-called Zagne. All are masked, and they represent a poor, ugly, filthy, often deformed humanity, aggressive but not evil, generally cowardly; all in all grotesque.”<sup>157</sup><sup>158</sup>

La entrada triunfal de las mujeres a la escena trajo consigo una oleada de cambios radicales:

“The most important consequences of the arrival of the actress onstage, other than the event itself, can be found in the structure of the comedies performed,

---

<sup>156</sup> Viejos. Traducción Personal.

<sup>157</sup> “En su origen, la Commedia es toda *zannesca*, desde su primera aparición no posterior a 1538 hasta el arribo de la actriz, la mujer ejecutante, un evento que es tradicionalmente fijado a 1560. Esta fase se caracteriza por una indiscreta forma de farsa constituida por “sketches” breves que son obscenos y agresivos. Sólo hombres ejecutan, representando también las partes femeninas, las así llamadas Zagne. Todos están enmascarados, y representan una pobre, fea, sucia, a menudo deformada humanidad, agresiva pero no maligna, generalmente cobarde; de todo a todo grotesca.” Traducción Personal.

<sup>158</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, pp.25-26.

which now required more complex situations and a larger cast to accommodate the growing number of characters. The new figure of the female Lover, for example, necessarily calls for the male Lover, a previously nonexistent character. The character of the Courtesan is introduced, drawn from the learned comedies written by the elite humanists, who had taken it from Latin comedy. Another new character is Fantisca, a young female servant played as a sort of screwball.<sup>159</sup><sup>160</sup>

“The masks then in use, by now unassailable, remained. But newly arrived female components of the companies draw from erudite comedy the principles of the modern and the recognizable. No masks therefore. The face is fine. In fact, it’s better. What kind of woman is this new woman actress if you can’t see that she’s a woman? Where would be the novelty in that? Keep the mask for those who are naturally ugly: the fools, the grotesques, the aged, and keep the natural face for those whom nature has given beauty. That is, to the women, and to all those who love poetry.<sup>161</sup><sup>162</sup>

Estos cambios modificaron notablemente el universo de las máscaras, dotándole de nuevos miembros, nuevas relaciones entre ellos y nuevas formas de percibirlos por

---

<sup>159</sup> “Las consecuencias más importantes de la llegada de la actriz a escena, aparte del evento en sí mismo, se puede encontrar en la estructura de las comedias ejecutadas, que ahora requerían más situaciones complejas y un reparto más largo para acomodar el creciente número de personajes. La nueva figura de la Enamorada, por ejemplo, necesariamente hace llamar al Enamorado, un personaje previamente inexistente. Es introducido el personaje de la Cortesana, calcado de las Comedias Eruditas que fueron escritas por los humanistas de élite, quienes las tomaron de la Comedia Latina. Otro personaje nuevo es Fantisca, una joven sirvienta interpretada como una especie de excéntrica, impulsiva y caprichosa.” Traducción Personal.

<sup>160</sup> Ibid, p.26

<sup>161</sup> “La máscaras entonces en uso, por ahora inexpugnables, permanecieron. Pero los recién llegados componentes femeninos de las compañías tomaron de la Comedia Erudita los principios de lo moderno y lo reconocible. Por lo tanto no más máscaras. La cara está bien. De hecho, es mejor. ¿Qué clase de mujer es esta nueva mujer actriz si no puedes ver que es una mujer? ¿Dónde está la novedad en eso? Dejen las máscaras para aquellos que son feos por naturaleza: los bobos, los grotescos, los viejos y mantengan la cara natural a aquellos a quienes la naturaleza les ha dado belleza. Eso es, para las mujeres, y para aquellos que aman la poesía.” Traducción Personal.

<sup>162</sup> Ibid, p.28

parte del público. La belleza será un elemento muy importante no tanto para la ejecución de la máscara, sino como una especie de “gancho mercadotécnico” o ventaja comparativa al momento de ofrecer su trabajo a los grandes señores en sus palacios.

Es así como al final del siglo XVI la *Commedia dell'Arte* cuenta ya con todos sus tipos definitivos, hombres y mujeres: Magníficos, Enamorados y Sirvientes.

### **2.1.1.1 Máscaras Principales.**

Las Máscaras Principales son aquellas que han quedado fijas en la historia, ya sea por la fama que obtuvieron en su tiempo, o por los posteriores redescubrimientos que han llevado a cabo.

La mayoría de las fuentes concuerdan en que las compañías de *Commedia dell'Arte* se componían de 8 a 10 actores con sendas Máscaras. León Chancerel dice lo siguiente:

“He aquí la composición típica de una compañía de comediantes del arte hacia fines del siglo XVI:

Dos viejos (Pantalón y el Doctor).

Dos bufones o Zanni (por ejemplo Brighella, antecesor de Scapin y Arlequín; Polichinela y Pedrolino).

El capitán (soldado fanfarrón).

Dos enamorados.

Dos enamoradas.

La *servetta* (sirvienta o *soubrette*).

En total, unos diez actores.”<sup>163</sup>

Y cada uno de esos actores ejecutaba una Máscara específica con nombre propio y características definidas que lo hacían reconocible ante el público.

Las Máscaras que se volvieron famosas y lograron superar las barreras de tiempo y espacio llegando hasta nuestros días son: *Pantalone*, *Dottore*, *Capitano*, *Brighella*, *Arlecchino*, *Pulcinella*, *Colombina*, y los enamorados *Isabella* y *Orazio*.

Parte importante de las características individuales de estas Máscaras era su nacionalidad:

“Los cómicos situaron el origen de estos personajes en una ciudad o región de Italia, cada uno con las características y el lenguaje de su lugar de precedencia y todos entorno a dos o cuatro ingenuos enamorados que no son de otra parte ni otra cosa que enamorados: Pantalone, el viejo mercader, en Venecia; el Dottore, con sus estudios a flor de piel (y lo que es peor, de boca), en la famosa Universidad de Bologna; el Capitano, el español vencedor y vencido, en cualquier ciudad de Italia, haciendo sus “braverías” o bravuconadas; los Zanni en Bérgamo, uno en Bérgamo alto (el malicioso y astuto [Brighella<sup>164</sup>]) y el otro en Bérgamo bajo (el tonto e intrigante [Arlecchino<sup>165</sup>]); Pulcinella, personaje peculiar, en una comedia amo y en la otra siervo, siempre mordaz, estúpido y grosero, en Nápoles.”<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> León Chancerel, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, p.48 – 49.

<sup>164</sup> Nota Personal.

<sup>165</sup> Nota Personal.

<sup>166</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, pp. 13-14.

Todas estas características individuales históricas se sumarán con las que el ejecutante descubrirá a través de su trabajo, formando así a la Máscara y su “contra-máscara”<sup>167</sup>:

“Los personajes de la comedia italiana navegan permanentemente entre dos polos contradictorios. Arlequín es a la vez ingenuo y malicioso; el Capitán es feroz y miedoso; el Doctor lo sabe todo y no es competente en nada; Pantalón es un jefe de empresa con dominio de sí mismo y, al tiempo, totalmente loco bajo el influjo del amor. Esta dualidad, llevada al máximo, es de una extrema riqueza.”<sup>168</sup>

Esa aparente contradicción de atributos es lo que le da forma a la contra-máscara: “The mask may conceal more than two aspects of a character. The two aspects of Arlecchino [por ejemplo<sup>169</sup>] represent two opposite poles. Between them lies an infinite range of shades and variations. How does one reveal this extreme diversity of character to the spectator? With the aid of the mask.”<sup>170</sup><sup>171</sup>

Debe entenderse que ambas, Máscara y contra-máscara, se encuentran encerradas en la misma máscara y que no debemos intentar imponer ningún rasgo de carácter que no nazca del conocimiento y análisis de la misma.

---

<sup>167</sup> Término empleado por Jacques Lecoq.

<sup>168</sup> Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, Alba Editorial, Barcelona, 2003, p.168.

<sup>169</sup> Nota Personal.

<sup>170</sup> “La máscara puede encerrar más de dos aspectos de un personaje/carácter [se entiende mejor si tomamos en cuenta ambos sentidos de la misma palabra]. Los dos aspectos de Arlecchino [por ejemplo] representan dos polos opuestos. Entre ellos descansan un rango infinito de matices y variaciones. ¿Cómo puede uno revelar esta extrema diversidad de carácter al espectador? Con la ayuda de la máscara.” Traducción Personal.

<sup>171</sup> Vsevolod Meyerhold, en John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, pp.35-36.

Una parte fundamental al trabajar con las Máscaras es conocer el “animal característico” de cada una de ellas, y esto no significa que las Máscaras sean animales (pensamiento común entre los estudiantes y muchos egresados en estudios teatrales), sino que es más fácil partir de un comportamiento que puede reconocerse a través de los sentidos que iniciar un proceso partiendo de un conjunto de palabras que en sí mismas son abstractas. Esa es la razón por la cual se habla de animales cuando se quiere analizar el comportamiento de una Máscara y su contra-máscara.

Las animalidades que aparecerán en las siguientes descripciones, en su mayoría, son las que propone Augusto Albanez en sus cursos, sumadas con las teorías de maestros como Juan Felipe Preciado, Dario Fo, Antonio Fava, Didi Hopkins, etc.; y no son ni verdades históricas, ni mucho menos absolutas, ya que los actores que calzaron las máscaras en el siglo XVI tenían referentes animales muy distintos; de hecho Antonio Fava habla más bien de animales de granja, que serían más comunes para éstos ejecutantes. Mi decisión de emplear los animales que aparecerán a continuación se basa en su efectividad comprobada dentro de mi vida profesional como actor, y como director de una compañía de *Commedia dell'Arte*.

### **A) Magníficos o Vecchii**

- **Magnífico:**

Origen.- Italiano

Rol dentro de la *Commedia*.- 1º y 2º viejo o viejo original.

Nacionalidad.- Florentino o veneciano.

Nacimiento.- El Magnífico, a decir de Dario Fo<sup>172</sup> se origina en la caricatura que los actores de la *Commedia* realizan de los grandes duques italianos, que en general tenían un pensamiento liberal y por lo cual apoyaron a importantes pintores, escultores, músicos, filósofos y literatos. En especial, el Magnífico recuerda a Lorenzo de Medici “el Magnífico”, mercader, banquero y príncipe florentino de gran poder económico.

Características.- Es una máscara que representa al poder y la autoridad en toda su expresión, es decir, en los planos económico, intelectual y militar. Por ello es un líder y un viejo que definitivamente no acepta que está viejo. No es amable con sus criados y se tiene a sí mismo en muy alto concepto.

Máscara.- Presenta un color negro, el ceño fruncido, la nariz prominente y aguileña (según Didi Hopkins<sup>173</sup>) o prominente y recta (según Dario Fo). Tiene arrugas.

Vestuario.- Al ser una caricatura de los grandes burgueses italianos, sus ropas reflejan el poder político y económico que ostenta, pero no hay registros de alguna vestimenta específica.

Utilería.- No hay registros de utilería específica.

---

<sup>172</sup> Dario Fo, *About Commediadell'Arte –Pantalone & Magnifico* (video de Youtube), Venlo Internale Maskerstad, Países Bajos, 1989. Recuperado el 8 de abril del 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=A-EQbw-U578>, color, 5:20 seg.

<sup>173</sup> Didi Hopkins y Ninian Kinnier-Wilson, *The world of Commedia dell'Arte* (video de Youtube), National Theatre, U.K. Recuperado el 25 de septiembre del 2012 de [http://www.youtube.com/watch?v=h\\_OTAXWt8hY](http://www.youtube.com/watch?v=h_OTAXWt8hY), color, 9:22 seg.

Animal característico.- Según Dario Fo es un caballo altivo y orgulloso con la mirada siempre hacia arriba, en tanto que Didi Hopkins dice que es un águila que mira hacia abajo a todos. Podríamos decir que es un caballo con cabeza de águila (una especie de hipogrifo).

Contra-máscara.- La vejez.

Corporalidad.- Su andar es lento, levantando la pierna y doblando la rodilla a cada paso (como un caballo), es decir, con mucha gracia y altivez. Es un personaje con mucha vitalidad y una gran fuerza erótica, por lo que sus movimientos son precisos y angulosos, hasta que se hace presente la contra-máscara.

- **Pantalone:**

Origen.- Italiano

Rol dentro de la *Commedia.*- 1er. viejo.

Nacionalidad.- Veneciano.

Nacimiento.- *Pantalone* es un rico mercader veneciano, hijo directo de la Máscara de Magnífico de quien incluso heredó el nombre pues también “fue llamado “El Magnífico”, título que parece contrastar con el otro nombre que se le adjudicó definitivamente, “de los Necesitados [*de' Bisognosi*”<sup>174</sup>”<sup>175</sup>. Su nombre puede provenir de *Pianta-Leoni* (Planta leones) que es la forma en que se les llamaba a

---

<sup>174</sup> En italiano. Nota Personal.

<sup>175</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, pp. 44 y 45.

los antiguos comerciantes venecianos, pues al conquistar un nuevo mercado plantaban el león de San Marcos, santo patrono de Venecia.<sup>176</sup>

Características.- La mayor parte de los argumentos lo describen como “[...] un viejo avaro, gruñón, mezquino, enemigo de los jóvenes, si no de las jóvenes, a veces enamorado ridículo, y, naturalmente, burlado y denigrado (¡Paga Pantalone!).”<sup>177</sup> Aunque también es un personaje un tanto sentimental y muy ágil para los negocios, lo que le confiere cierta inteligencia y astucia.

*Pantalone* representa el poder económico del Magnífico, y se vuelve un personaje ridículo por su avaricia que se opone al ejercicio de tal poder.

Además de avaro, *Pantalone* es hipocondríaco y constantemente está gastando en medicamentos, lo que lo hace sentirse peor y genera un círculo vicioso, y al igual que el Magnífico, tiende a sentirse joven, al grado de querer ser un enamorado, a pesar de que su cuerpo no opine lo mismo.

Máscara.- Presenta un color negro y algunas veces marrón, tiene el ceño fruncido y la frente arrugada, su nariz es prominente y ganchuda. Tiene bolsas bajo los ojos y arrugas a los costados de la boca y muchas veces se le incluye el vello de las cejas y el bigote para enfatizar su vejez. Muchas veces el actor se deja crecer la barba de la barbilla. Sus líneas tienden a ir hacia abajo en referencia directa a su cansancio y tal vez a su impotencia sexual.

---

<sup>176</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell'Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.265.

<sup>177</sup> Ídem.

Vestuario.- El color de sus ropas es rojo, y en algunas pinturas y grabados se le puede ver con un gabán negro cubriendo sus ropajes rojos. Tiene zapatos con la punta levantada y usa un bonete negro en la cabeza. También suelen ponerle una peluca de cabellos grises.

Utilería.- su bolsa de dinero colgada en el cinto, y algunas veces entre sus piernas en referencia directa a su sexo, una daga y algunos también agregan una gruesa cadena de oro alrededor del cuello con algún medallón.

Animal característico.- El buitre, carroñero y pesado, es un animal que come todo lo que puede y se aleja corriendo ya que una vez alimentado, su peso no le permite volar. Esa característica es muy útil cuando se trabaja la corporalidad de *Pantalone*.

Contra-máscara.- Su libido, que la mayoría de las veces sólo se expresa en su cabeza y no en su cuerpo. Si por lo general es cobarde, otro rasgo de la contra-máscara puede ser un momento de valentía.

Todo lo anterior lo podemos relacionar con un gallo.

Corporalidad.- Su andar es lento y su postura es encorvada. Los codos generalmente van doblados en actitud de alas ya que su andar pesado lo obligan a usar los brazos para guardar el equilibrio (como un buitre corriendo). Las piernas están flexionadas y sus manos dan la idea de tener vida propia, y cuando no están cuidando los bolsillos, parecen estar contando dinero todo el tiempo, lo que acentúa su vejez pues se ven como si estuvieran temblando constantemente.

Augusto Albanez dice que la pelvis y la barbilla de *Pantalone*, parecen estar unidas por una barra de hierro, por lo que todo ese segmento tiende a moverse en bloque. A pesar de ser muy viejo, tiene momentos de mucha agilidad, en especial cuando se trata de dinero o de castigar a algún criado.

- **Il Dottore:**

Origen.- Italiano

Rol dentro de la *Commedia*.- 2º viejo.

Nacionalidad.- Boloñés.

Nacimiento.- *Il Dottore*, también llamado *Il Dottore Graziano* o *Il Dottore Balanzone* o *Il Dottore Baloardo*, etc., es un licenciado “especialista en general”. Es un “Médico ignorante pagado de sí mismo procedente de la Universidad de Bolonia [sic]. Hablaba una mezcla de italiano, latín y dialecto boloñés.”<sup>178</sup> Esta Máscara tuvo entre su repertorio evidentes parodias a las comedias eruditas de su época.

Características.- También es hijo de la Máscara del Magnífico y representa el poder que da el conocimiento, al que sólo pueden aspirar las personas con altos recursos económicos y gran capacidad intelectual, y se vuelve un personaje ridículo por su estupidez que se opone al ejercicio de su poder. Es decir, todo lo sabe pero no comprende nada. Al *Dottore*, a diferencia de *Pantalone*, le gusta el buen vivir, la buena comida, la buena bebida y en general todo lo que sea bueno

---

<sup>178</sup> Unión Tipográfica Editorial Hispano – Americana, *Historia de la Música*, Tomo I, UTHEA, España, 1980, p. 65.

(y se pueda engullir). Es por eso que su figura es robusta, y también es por eso que se lleva bien con *Pantalone*, a quien suele saquear a cambio de su ayuda como médico, abogado, astrónomo, etc.

Es una Máscara que tiende a monologar de manera abundante e incontrolablemente.

En cuanto al origen del nombre *Graziano*, no hay un dato claro al respecto pero en los otros dos: “*Boloardo* [*sic*] means dolt, a *balanzone* is a balance scale, presumably an ironical suggestion that he is balanced in his head or a reference to his inability to make any proposition without also giving voice to its antithesis.”<sup>179</sup><sup>180</sup>

Máscara.- Su color es negro y a diferencia del resto de las máscaras, sólo cubre la frente y la nariz, dejando los ojos y las mejillas descubiertas, las cuales generalmente se maquillan de rojo para enfatizar el alcoholismo de esta Máscara (puede que *Balanzone*, también haga referencia a esta característica y no sólo al icono de la justicia, por ser abogado). Su frente es lisa y muy amplia, ya que es un personaje “muy cerebral” y su nariz es prominente e hinchada (se podría decir que tiene forma de pera) por su edad y su afición a beber. Muchas veces se le agregan bigotes con las puntas torcidas hacia arriba y anteojos como parte de la máscara. También sus líneas tienden a ir hacia abajo en referencia directa a su edad, con los arcos superciliares muy curvos para darle una expresión de estar pensando.

---

<sup>179</sup> “*Boloardo* [*sic*] significa estúpido, una *balanzone* es una balanza para pesar, se puede presumir una irónica sugerencia de que él está balanceado en su cabeza o una referencia a su inhabilidad para hacer cualquier proposición sin dar también voz a su antítesis. Traducción Personal.

<sup>180</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.99.

Las mejillas necesitan estar libres para dar movilidad a su rostro, pues todo el tiempo está bebiendo, comiendo o hablando.

Vestuario.- El color de sus ropas es negro. Usa una gran y pesada capa negra, sombrero de ala ancha y muchas veces también una gorguera, que le da la apariencia de médico o jurisconsulto.

Utilería.- Libros o cualquier cosa relacionada con la sabiduría que dice tener y comida, pues siempre está comiendo. También puede llevar un pañuelo para limpiarse las migajas de la boca.

Animal característico.- El búho, pues es uno de los animales más relacionados con la sabiduría, además de apoyar la forma física que posee esta Máscara y dotarle de cierta elegancia. Los ojos totalmente abiertos de este animal le confieren al *Dottore* una imagen de continuo asombro (de su propia inteligencia).

Contra-máscara.- Su estupidez y sus malos modales, en especial al comer. Es capaz de liberar sus gases corporales con la misma facilidad que sus palabras.

El animal que puede relacionarse es un jabalí. Este es un animal que embiste sin detenerse a pensar si lo que tiene enfrente es cazador o presa, por lo que podemos llamarle estúpido. También es agresivo y de un apetito insaciable.

Corporalidad.- Se mueve balanceando su cuerpo, ya sea por estar borracho o por su elevado peso corporal. Tiene una postura recta y usa los brazos y las manos para darse a entender cuando está hablando, por lo que hace movimientos grandes y majestuosos para darse importancia. Cuando no está hablando, está

comiendo. Por lo que puede usar su panza de mesa o atril e incluso cuando duerme, ésta le sirve de apoyo. Al igual que el búho, su cabeza tiende a ir en su propia dirección, independientemente de la dirección del resto de su cuerpo.

- **Il Capitano.**

Origen.- Italiano

Rol dentro de la *Commedia.*- Capitano.

Nacionalidad.- Napolitano, calabrés o español.

Nacimiento.- Al respecto, D'Amico dice lo siguiente:

“Otra máscara típica de entonces pero con precedentes ultraclásicos [*sic*], es la del Capitán (no es necesario insistir demasiado en los recuerdos de los matasietes en la Comedia griega, o del *Miles gloriosus* de Plauto; más bien puede recordarse la figura del matón en las *Sacre Rappresentazioni* medievales). En el siglo de Ariosto y Cervantes, mientras las empresas de los heroicos caballeros naufragaban en el humorismo o en el ridículo, el Capitán Spaventa de Vallinferna, Rodomonte, Matamoros, Cocodrilo, Bombardone, Scaricabombardone, Spezzaferro, Spaccamonte, Fracassa, Bellavita, Zerbino, a pesar de cambiar de traje según la hora y el lugar, pero permaneciendo idénticos bajo las actitudes militares y fanfarronas, probaron grotescamente la intolerancia italiana ante la grandilocuente vanagloria de los dominadores españoles. Y españolisco, o embutido de españolismos macarrónicos, fue en general su lenguaje, salvo, naturalmente, los lugares en que la censura de los dominadores no lo habría permitido, o aquellos en que prevalecían las imitaciones dialectales (como el *Giangurgolo* calabrés).”<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, pp. 45 y 46.

El *Capitano*, era la parodia de la fanfarronería y tozudez que era común entre los elementos de la clase militar y en especial de los españoles. Cabe señalar que Aragón y posteriormente España tuvieron el control de Nápoles y la isla de Sicilia (sumando aproximadamente la mitad del actual territorio italiano) desde 1282 hasta 1860 con esporádicas revueltas y cambios en la forma de gobierno. Es por esta razón que en el norte de Italia, que no estaba ocupada por España, esta máscara tuvo gran éxito.

Características.- La mayoría de las veces era representado como:

“Español, y representante, por lo tanto, del tipo de capitán mercenario fanfarrón, que se paseó por todo el mundo durante el período del gran poderío militar español. Vestía de gentilhomme del siglo XVI, con un gran sombrero emplumado y una espada desproporcionada. Delgado, largo como el hambre, con una voz que parecía salida de una caverna.”<sup>182</sup>

Esta Máscara tuvo tantos nombres como actores la interpretaron; entre ellos:

*“Spavento de la Val D’Inferna, Matamoros, Cocodrilo, Romagasso, Ciurlo, Rinoceronte, Terremoto, Spezzaferro, Spaccamonti, Spazzacampaña, Sangre y Fuego, Bellavista, Bellosguardo, Malagrazia, Sgangerato, Cerimonio, Taglia-Cantoni, Tagliebras, Fracasso, Leonotronte, Arcitonitronante, Cuerno de Cornazán, Meosquaquera, Scaramuccia, Cardon, Escombombardón de la Papirotonda, Zerbino, Mala Gamba, Bella Vita, Grillo, Cucurucú, Pascariello, Rogantino, etc.”*<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Unión Tipográfica Editorial Hispano – Americana, *Historia de la Música*, Tomo I, UTHEA, España, 1980, p. 65-66.

<sup>183</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell’Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.298.

El más famoso fue *Il Capitano Spavento de la Val D'Inferna* creado por Francesco Andreini, quien fuera soldado antes de convertirse en actor, en la segunda mitad del siglo XVI.

Esta Máscara se puede incluir en la categoría de Magnífico porque, aunque no es descendiente de la máscara original del patrón de la *Commedia dell'Arte*, hereda de ésta el poder *de facto*, es decir el poder político/militar, y se vuelve ridículo cuando no puede ejercerlo debido a su exacerbada cobardía; aunque también es muy usual encontrarlo en su propia categoría (ver nota al pie 155)

*Capitano* es un personaje que presume de fuerza, valentía y vigor sobrehumanos. Se muestra como un gran estratega que ha derrotado a ejércitos enteros con sólo desenvainar su descomunal espada, que generalmente ni siquiera puede retirar de su vaina. A diferencia de los otros dos Magníficos, *Capitano* no juega de padre de ningún enamorado, sino al contrario, generalmente es rival de amores de estos, o en muy raras ocasiones juega como un enamorado ingenuo (o enamorado 2º).

Otro de los rasgos característicos de esta Máscara es su gran capacidad para inventar historias que lo pongan como protagonista de aventuras increíbles e irreales que por lo general sólo él (y muchas veces también *Pantalone*) se cree y es capaz de defender su honor a cualquier costo... hasta que su contrincante desenvaine la espada y su sirviente tenga que salir a defenderlo o a recibir los palos.

Máscara.- Su color es café y uno de sus rasgos más distintivos es su tremenda y fállica nariz, que apuntando a los cielos o a los ojos ajenos da a entender una gran potencia sexual. Tiene el ceño muy fruncido y los arcos superciliares muy marcados que le confieren una apariencia un tanto demoníaca. También se le suelen agregar bigotes tupidos y gruesos y cicatrices de antiguas batallas.

Vestuario.- Su forma de vestir es muy llamativa y exagerada, con un sombrero grande y lleno de plumas, ropas de colores brillantes, generalmente cálidos, que recuerdan a la bandera española.

Utilería.- Su espada que es ridículamente grande.

Animal característico.- Por su “valentía”, arrojo, su tendencia a hacer alarde de todo y su actitud agresiva y violenta generalmente se le relaciona con el gallo. Algunas veces también se le llega a relacionar con el pavorreal, aunque este último le diluye el aire marcial dotándole mayor elegancia.

Contra-máscara.- Su Cobardía. Generalmente *Il Capitano* se comporta como un gran guerrero, pero cuando está frente a un peligro real, se atemoriza a tal grado que se “vuelve chiquito” como un pollito.

Corporalidad.- Camina con el pecho al frente, los brazos a los lados y manos a la cadera, la pelvis hacia atrás y dando pasos grandes y seguros y sus brazos hacen grandes movimientos cuando relata sus aventuras. La pelvis hacia atrás refleja su cobardía y su incapacidad sexual, lo que contrasta con la nariz de la máscara que siempre lleva en alto.

## **B) Criados o *Zanni*.**

- **Zanni.**

Origen.- Italiano

Rol dentro de la *Commedia*.- *Zanni* original (criado).

Nacionalidad.- Bérgamo.

Nacimiento.- El *Zanni* representa en la *Commedia* dell'Arte el escalafón más bajo en cuanto a poder dentro de la ficción pero no en cuanto a importancia en el hecho escénico, donde ocupa los primeros lugares por ser el promotor y hasta generador de la acción en la escena. D'Amico dice sobre su origen: "Los zanni habían reemplazado en la *commedia dell'arte* a los criados de la Comedia clásica, y siempre eran dos. Al principio parece que vistieron enteramente de blanco."<sup>184</sup>

A propósito del nombre Dario Fo aporta lo siguiente: "Zanni es el apodo que daban los venecianos, en el siglo XV, a los campesinos del valle del Po, y en particular a los de los valles de Bérgamo. Zanni deriva del nombre Gianni, Giovanni, y está ligado a un momento determinante de la historia de Venecia."<sup>185</sup> Es decir, el punto en la historia en que Venecia conquistó Bérgamo y los campesinos de la región no pudieron competir en precios con los productos que llegaban desde países esclavistas y por tal razón abandonaron sus tierras y emigraron a la ciudad a servir de lo que fuera con tal de no morir de hambre:

---

<sup>184</sup> Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, p.46.

<sup>185</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p.76.

“Veinte mil personas que invaden una ciudad de poco más de cien mil habitantes, como era entonces Venecia. Es lógico que los pobres desgraciados se convirtieran en personajes importantes que perturban el clima de un ambiente. Provocan resentimiento y desprecio, y en seguida son víctimas de burlas y mofas, como suele ocurrir. Se vuelven los chivos expiatorios de cualquier malhumor, como toda minoría indefensa que se respete: hablan mal la lengua de la ciudad, son desastrosos, tienen una gazuza [hambre<sup>186</sup>]<sup>187</sup> desesperada y se mueren de hambre, sus mujeres aceptan los trabajos más humildes, hasta de putas (el de criada es un mercado ya saturado).”<sup>188</sup>

“*Zanni*” originalmente podía referirse a todos los criados (ya que es singular y plural) o a la Máscara que en sí misma es Primero y Segundo *Zanni*, y de la cual se dividirán dichos roles.

#### Características. - Según Antonio Fava:

“Zanni is a stupid genius: both his genius and his stupidity contribute equally to preventing him from approaching life in a rational manner. He can’t do the simplest things but pulls off the impossible: these achievements are always connected to his chimpanzee-like [sic] agility and his lightning intuition, no matter how brief its duration

If he wants to go from point A to point B following a straight line, not only will he not follow the straight line, he will never even arrive at point B. Or if by some chance he makes it there, it will be by sheer chance, by accident, by

---

<sup>186</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, 2001, Recuperado el 13 de abril del 2014 de <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=gazuza>

<sup>187</sup> Nota Personal.

<sup>188</sup> *Ibíd.* pp.77-78.

necessity, by love, but never because of his own development (great is the actor who can do this completely, and great the joy of the audience)<sup>189</sup>.<sup>190</sup>

El *Zanni* es un sirviente con muy buena disposición al trabajo pero con muy pocas luces en su cabeza, lo que da como resultado que la mayoría del tiempo no logre cumplir las encomiendas que se le dan.

Esta Máscara logró evolucionar hasta convertirse en múltiples personajes que con sus nombres lograrían llenar páginas enteras (aunque a nuestros días no han sobrevivido tantos), que para fines prácticos en el análisis de estos se pueden reducir a dos categorías: el primero y el segundo *Zanni*.

El Primer *Zanni* es una Máscara audaz, ingeniosa e incluso llegando a lo intrigante y maliciosa. Es un criado que tiene la capacidad de cumplir los mandados que le asignan, siempre y cuando le representen una ganancia o funcionen para sus propios intereses. El mejor ejemplo de esta categoría es *Brighella*.

El Segundo *Zanni* es una Máscara mucho menos intelectual que la anterior pero mucho más instintiva. Este sirviente es un alegre vividor y un pillo miserable al que

---

<sup>189</sup> "Zanni es un genio estúpido: tanto su genio como su estupidez contribuyen igualmente a impedir que se acerque a la vida en una manera racional. No puede hacer las cosas más simples, pero arranca lo imposible: estos logros siempre están unidos a su agilidad parecida a la de un chimpancé y su intuición de relámpago, no importa lo breve de su duración.

Si quiere ir del punto A al punto B siguiendo una línea recta, no sólo no va a seguir la línea recta sino que nunca llegará siquiera al punto B. O si en alguna ocasión él lo hace, será por pura casualidad, por necesidad, por amor, pero nunca debido a su propio descubrimiento (grande es el actor que puede hacer esto completamente, y grande la alegría de la audiencia)" Traducción Personal.

<sup>190</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.112.

le cuesta mucho trabajo lograr cumplir las órdenes de sus amos no por falta de disposición, ya que esa le sobra, sino por su incapacidad de ser práctico (cosa que hereda del *Zanni* original incapaz de ir en línea recta), y eso es lo que le dota de un ingenio endemoniado con el que logra salirse con la suya. El mejor ejemplo de esta categoría es el famoso *Arlecchino*.

Estas dos categorías que nacieron de una misma máscara con frecuencia se volvían a unificar:

“Por lo demás no se ha de creer que los dos *Zanni* mantuviesen siempre rigurosamente las respectivas tareas del pícaro y del tonto; a veces sus papeles se trocaron, más a menudo se fundieron en una combinación de picardía y bobería en un papel único de burlador y burlado a la vez, en resumen, en un tipo genérico, encarnación caricaturesca de las más ingenuas aspiraciones, aventuras y miserias del héroe cómico plebeyo.”<sup>191</sup>

De estas uniones surgieron Máscaras que tenían rangos muy amplios para jugar, llegando incluso a tener roles de patrón ridículo. El mejor ejemplo de estos *Zanni* es *Pulcinella*.

El hambre del *Zanni* es su característica primordial, ya que es el origen de su estupidez (al estar mal alimentado el cerebro no funciona como debiera) y su ingenio (con tal de comer puede inventar las situaciones más enredadas para lograr saciarse). Esta Máscara siempre tiene hambre, es insaciable. Por lo que su motor fundamental es buscar algo de comer, aunque no siempre lo logra. El dinero le puede interesar aunque no más que un plato de comida.

---

<sup>191</sup> Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, p.47.

Máscara.- Su color es café o negro y su rasgo fundamental es su nariz, que según Didi Hopkins, entre más grande más estúpido<sup>192</sup>. Los orificios para los ojos son muy pequeños, dándole un aire primitivo y una apariencia de ave.

Vestuario.- Su ropa es enteramente blanca ya que está hecha de costales de harina.

Utilería.- Todo aquello que sus patrones le encarguen.

Animal característico.- Su torpeza y su estupidez lo relacionan con un palomo o con un ave de corral como un pollo.

Contra-máscara.- Su hambre de proporciones pantagruélicas. Puede perder la cabeza frente a una mesa llena de comida; por ella puede idear los planes más descabellados y volverse un verdadero estratega, ingeniero, acróbata, etc. (para mayor información leer “el hambre de los *Zanni*”<sup>193</sup>)

Corporalidad.- Atendiendo a esa animalidad característica de ave de corral, el *Zanni* camina con la nariz al frente como si todo lo oliera preguntándose si es comestible o no, los brazos a los lados con los codos levantados en actitud de alas y manos libres dispuestas a trabajar, la pelvis hacia atrás, dándole una imagen encorvada. Sus pasos son grandes y veloces, y su cuello se mueve velozmente

---

<sup>192</sup> Didi Hopkins y Ninian Kinnier-Wilson, *The world of Commedia dell'Arte* (video de Youtube), National Theatre, U.K. Recuperado el 25 de septiembre del 2012 de [http://www.youtube.com/watch?v=h\\_OTAXWt8hY](http://www.youtube.com/watch?v=h_OTAXWt8hY), color, 9:22 seg.

<sup>193</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, pp.78-79.

acentuando su nerviosismo y su búsqueda de comida. Los movimientos del cuello le dan una gran importancia a su enorme nariz.

- **Brighella.**

Origen.- Italiano

Rol dentro de la *Commedia.*- Primer *Zanni* (criado astuto y malicioso).

Nacionalidad.- Bérgamo alto.

Nacimiento.- El nombre de *Brighella* deriva del verbo italiano *brigare* que significa utilizar métodos y medios ilícitos para obtener algo<sup>194</sup>. Algunos autores han querido ver en Antonio da Molin, actor veneciano que fue célebre entre el público italiano por representar una Máscara llamada *Burchiella*, al padre de dicho Primer *Zanni* de la *Commedia dell'Arte*<sup>195</sup>.

A propósito de su procedencia Silvio D'amico aporta lo siguiente: "Una tradición recogida por Maurice Sand lo hizo nacer en Bérgamo alta, donde el aire fino aguza la inteligencia."<sup>196</sup>

*Brighella* hereda del *Zanni* original su hambre insaciable y su astucia al momento de buscar amainarla; pero es necesario aclarar que el hambre de *Brighella* no

---

<sup>194</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, información al pie de la fig.28 (página sin número).

<sup>195</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell'Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.168.

<sup>196</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, p.46.

busca comida para satisfacerse, sino dinero y riquezas, por lo que este primer *Zanni* utiliza su tremendo ingenio y se convierte en un ladrón y un engañador muy diestro.

Características.- Según Antonio Fava:

“His name suggests his character, his behavior, and the dynamic of his action. He is a very smart servant, an opportunist, a great flatterer of his master, and an excellent musician. As a small businessman, he runs inns, organizes concerts and serenades, and serves as his master’s right-hand man when needed for delicate tasks. He can be unscrupulous and disturbingly cynical when going after something he wants, when defending his own interests, or when saving his own posterior.”<sup>197</sup>.”<sup>198</sup>

En la escala social de los sirvientes, *Brighella* es el jefe. Constantemente aparece como el mayordomo e incluso se le ve muy orgulloso de su vestuario blanco con franjas verdes que recuerda a la librea que los hombres poderosos hacían llevar a sus sirvientes para que fueran identificados entre los de otros.

María de la Luz Uribe aporta lo siguiente sobre las características de esta Mascara:

“Es un personaje inquietante, cínico, sagaz, dulzón. Su nombre viene de *Briga*, engaño, molestia. Su mayor entretención es organizar burlas e intrigas,

---

<sup>197</sup> “Su nombre sugiere su carácter, su comportamiento, y la dinámica de su acción. Es un criado muy listo, un oportunista, un gran adulator de su amo, y un músico excelente. Como un pequeño hombre de negocios, administra posadas, organiza conciertos y serenatas, y sirve como la mano derecha de su amo cuando es necesario para realizar tareas delicadas. Puede ser inescrupuloso e inquietantemente cínico al perseguir algo que quiere, al defender sus propios intereses, o al salvar su propio trasero.” Traducción Personal.

<sup>198</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell’Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, información al pie de la fig.28 (página sin número).

dominando a los demás, especialmente si son tontos, embrollando papeles, desbaratando matrimonios, organizando golpes secretos de los cuales saca siempre un provecho personal. Cuando ha logrado así el dinero, bebe, se hace admirar, insulta, provoca a los más débiles y a los más viejos, pero se acobarda ante el más fuerte; las mujeres no lo aman [ni él a ellas<sup>199</sup>], pero admiran su astucia y soportan sus insolencias porque temen sus burlas; cuando ceden a su ingeniosa elocuencia, están perdidas.”<sup>200</sup>

Años más tarde, se le verá en las obras de Goldoni donde su estatus e intensidad se verán muy disminuidos, es más, podría decirse que se “domestica transformándose en la encarnación del sirviente antiguo y haciéndose “moderadamente spiritoso”. ”<sup>201</sup>

Esta Máscara lleva el disfraz y el travestismo a un nivel superior, pues gracias a su especial capacidad de engañar puede hacerse pasar por quien sea, incluso imitar la nobleza de los enamorados o la vejez de los patrones, para obtener lo que desea o para salvarse de su mayor miedo: la horca, el castigo para los ladrones.

Un aspecto importante de *Brighella* es su gran habilidad para tañer instrumentos de cuerda, especialmente mandolina o guitarra, capacidad a la que le saca provecho y con la cual se entretiene en sus momentos de ocio cuando no está tramando alguna intriga.

---

<sup>199</sup> Nota Personal.

<sup>200</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p.54.

<sup>201</sup> Ídem.

Máscara.- Su color es verde olivo, tiene nariz aguileña, labio superior grueso, ceño fruncido, frente prominente y amplia, y muchas veces se le suele agregar un grueso mostacho. Su apariencia en general suele tener un aire cínico y burlón. Versiones más primitivas suelen agregar unas líneas a los costados con forma de 6 en espejo que suelen partir de sus prominentes arcos superciliares y abarcar con la parte circular sus pómulos e incluso sus mejillas.

Vestuario.- La mejor descripción de su vestuario la hace Rudlin:

“White jacket and full trousers with Green braid frogging down the side. White cap/hat with green border. “The green and white uniform that I wear means: white because I have carte blanche to do or undo whatever I like; green, because I can always keep the desires of my clients green with the many tricks of my devising.” Belt with purse and dagger<sup>202</sup>. ”<sup>203</sup>

Utilería.- Además de su escarcela y su daga, *Brighella* frecuentemente aparece con una mandolina o guitarra.

Animal característico.- Su astucia, su actitud agresiva y violenta, además de su color característico lo relacionan con un lagarto grande como un “dragón de Komodo”; y su capacidad de hacerse pasar por otras personas lo relacionan con un camaleón.

---

<sup>202</sup> “Chaqueta blanca y pantalones largos con un conjunto de listones verdes a los lados. Gorro/sombrero blanco con ribete verde. “El uniforme verde y blanco que yo uso significa: blanco porque tengo carta blanca para hacer o deshacer lo que quiera; verde, porque siempre puedo mantener verdes los deseos de mis clientes con los muchos trucos de mi invención.” Cinturón con escarcela y daga.” Traducción Personal.

<sup>203</sup> John Rudlin, *Commedia dell’Arte: an actor’s handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.84.

Contra-máscara.- Su terror a que la justicia lo alcance. En especial le teme a la horca y lo convierte en una pequeña lagartija.

Corporalidad.- Su animalidad característica lleva a *Brighella* a caminar con las piernas abiertas y bien arraigadas con un ligero movimiento de la cadera y con la pelvis hacia el frente. Las manos siempre libres y abiertas en actitud de garras. Generalmente camina con la frente hacia adelante y la nariz ligeramente hacia abajo como si sus ideas avanzaran antes que su cuerpo. Cuando se hace pasar por otro, adopta su corporalidad.

- **Arlecchino.**

Origen.- Italiano/francés (las fuentes no se ponen de acuerdo).

Rol dentro de la *Commedia*.- Segundo *Zanni* (criado torpe y sensual).

Nacionalidad.- Bérgamo bajo.

Nacimiento.- El origen del nombre de *Arlecchino* es un misterio y ha dado material para largas y voluminosas investigaciones.

La más conocida, propone como origen de este *Zanni* a un demonio: "The name Arlecchino has been found to be a name for a devil in documents from the eleventh century. In Dante, a devil named Alichino has a distinctly comic quality."<sup>204</sup><sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> "El nombre de Arlecchino se ha encontrado como el nombre de un demonio en documentos del siglo once. En Dante, un demonio llamado Alichino tiene una cualidad cómica distintiva." Traducción Personal.

<sup>205</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, información al pie de la fig.33 (página sin número).

Esa mención se encuentra en los Cantos XXI y XXII del *Infierno*, primer libro de tres que conforman la *Divina Commedia*:

“Como puede verse, todo el canto está concebido en clave humorística, desde la imagen que al principio nos muestra el afanado desorden de los astilleros de Venecia, hasta las bromas con que los diablos, que parecen más bien unos niños traviesos, se burlan de los condenados. Los mismos nombres de los seres infernales son deformaciones o combinaciones que provocan la risa. He aquí traducidos los nombres de los doce diablos que Dante menciona en este canto: *Malebranche*, malas garras; *Malacoda*, cola maldita; *Scarmiglione*, que arranca los cabellos; *Alichino*, que hace inclinar a otros; *Calcabrina*, que pisa el rocío; *Cagnazzo*, perro malo; *Barbariccia*, el de la barba erizada; *Libicocco*, deseo ardiente; *Draghignazzo*, veneno de dragón; *Ciriatto-Sannuto*, colmillo de jabalí; *Graffiacane*, perro que araña, y *Rubicante*, inflamado. Todas estas versiones o interpretaciones son de Cristóforo Landino.”<sup>206</sup>

Darío Fo aporta lo siguiente:

“El término Arlequín nace de un personaje medieval: Hellequin o Helleken, que después se convierte en Harlek-Arlekin. En la tradición popular francesa de los siglos XIII-XIV encontramos a este personaje, descrito como un demonio grosero y escandaloso, como todo diablo que se respete, y sobre todo socarrón, gran inventor de burlas y estafas.”<sup>207</sup>

Otra investigación sugiere que el nombre de esta máscara proviene de una especie de ave (parecida a un pato) llamada harle o herle<sup>208</sup> (*Mergus serrator*), conocida también como serreta mediana, que presenta “parches” irregulares de

---

<sup>206</sup> Ángel Chiclana en Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Espasa/CONACULTA/Editorial Planeta Mexicana, México, 2011, p.184.

<sup>207</sup> Darío Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p.81.

<sup>208</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.76.

color blanco en las alas y secciones de colores distintos en el resto del cuerpo; y a esto hay que sumar que en italiano “ino” es un diminutivo; por lo que el nombre *Arlecchino* vendría a significar “serretita”.

Juan Felipe Preciado, citando a Pierre Louis Duchartre agrega lo siguiente:

“Un cierto Achile da Harlay, gentilhombre de la corte de Enrico III, protegió a un *Zanni* italiano que hacía exhibiciones en París; se ha querido explicar con este hecho el origen etimológico de *Harlequin*. Sin embargo, Emilio del Cerro<sup>209</sup> dice muy acertadamente, que éste y otros símiles etimológicos, son sólo conjeturas de eruditos exagerados. No obstante el primer *Harlay* vuelve a ser repetido a favor de otro, el quinto de los Harlay, por lo tanto: Harlay Quint: Harlayquin.”<sup>210</sup>

Y más adelante agrega lo siguiente:

“El mismo *Arlecchino*, por boca de Domenico Biancolleli (el genial Arlecchino del siglo XVIII), trata de hacer luz sobre el origen de su nombre. Dice que el padre debiendo huir, montado en su asno, al ser perseguido por la justicia debido a alguna picardía cometida y llevando consigo al pequeñito nacido hacía poco, incitaba al animal gritando ¡*Ar, Ar!* Que en lengua asiática significa ¡Corre, corre! Creyendo que un gendarme se había acurrucado tras un zarzal para arrestarlo por sorpresa, el padre golpeaba más fuerte al asno diciendo ¡*Ar!' è chin*, [sic] que quiere decir ¡Corre, que está agazapado! Pero pronto había de darse cuenta de su error, ya que el hombre que le había causado tanto miedo era un simple aldeano, quien por haber comido demasiada uva, “tenía cursos en el estómago” y se encontraba evacuando tras el zarzal. Y continúa *Arlecchino*: de manera que no teniendo yo todavía ningún nombre, mi padre, recordando el

---

<sup>209</sup> Otro famoso cronista de la C. dell’A. Nota de Juan Felipe Preciado.

<sup>210</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell’Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.126.

miedo y las palabras que tantas veces repitiera, *¡Arl' è chin! ¡Arl' è chin!*, me llamó *Arlecchino*.”<sup>211</sup>

A pesar de que muchos autores sugieren que el origen de *Arlecchino* se encuentra en actores como *Il Ruzzante* o *Zan Ganassa*, por mencionar algunos, y que varios grabados del *Recueill Fosard* le dan un origen más antiguo que el que vendrá a continuación, no se tiene un documento escrito que apoye dichas paternidades. Por otro lado, Dario Fo dice lo siguiente:

“Ferruccio Marotti [gran investigador de la *Commedia dell'Arte* e intérprete de *Arlecchino* en *Arlecchino servitore di due padroni* dirigida por Giorgio Strehler<sup>212</sup>] me contó que la primera vez que el nombre de Arlequín apareció impreso en un papel (en el año de 1585) fue para denunciarlo como emérito alcahuete [llamado *Histoire plaisante des faictes et gestes de Harlequin*<sup>213, 214</sup>]. El texto en cuestión está escrito en francés, y nos lo ha dado a conocer Delia Gambelli. Es un panfleto que relata el viaje de Arlequín al infierno. El Arlequín en cuestión es Tristano Martinelli, el primer actor que vistió el ropaje de esta máscara.”<sup>215</sup>

“Sabemos que la máscara de Arlequín es fruto del injerto del Zanni de Bérgamo con personajes diabólicos farsescos de la tradición popular francesa; como ya he dicho, encontramos por primera vez a Arlequín en París, a finales del siglo XVI, en un escenario gestionado por cómicos de la Comedia del Arte italiana llamados los “Raccolti”, los recogidos. El actor que

---

<sup>211</sup> Ídem.

<sup>212</sup> Nota Personal.

<sup>213</sup> Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín*, Barral Editores, Barcelona, 1977, p.16.

<sup>214</sup> Nota Personal.

<sup>215</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p.19.

interpretaba la primera máscara de Arlequín, y que ya hemos conocido, se llamaba Tristano Martinelli y había nacido en Mantua.”<sup>216</sup>

Duchartre nos ayuda a aclarar este problema de nacionalidad (ya que todo apunta a que *Arlecchino* es una Máscara más bien francesa y no italiana) al explicar que es *Trivelino* “...was the father of Harlequin, or perhaps this was the name by which the Harlequino of the fifteen century was known.”<sup>217</sup><sup>218</sup> Esto es importante porque al trabajar con esta Máscara generalmente se distinguen dos variantes: la italiana y la francesa.

A pesar de no ser la primera Máscara en jugar el rol de Segundo *Zanni*, por las circunstancias en las que nace, excelentes intérpretes que le crearon gran fama y tal vez por la benevolencia del tiempo que dejó intactos muchos registros de su paso por la escena, se creó un culto a su alrededor, a tal grado que hay gente que asegura que sin *Arlecchino* no hay *Commedia dell'Arte*; aunque esto no es cierto.

Lo que no se puede negar, es que esta Máscara en particular ha logrado sobrevivir al paso del tiempo en la memoria colectiva de casi todas las sociedades del mundo entero, y gracias a ella la *Commedia dell'Arte*

Características.- Según Rudlin, citando a Meyerhold:

“Arlecchino, the simpleton from Bergamo, the servant of a skinflint of a Doctor, is obliged, through the meanness of his master, to wear a costume made of

---

<sup>216</sup> Ibid, p.81.

<sup>217</sup> “...fue el padre de *Arlecchino*, o tal vez ese era el nombre por el cual el *Arlecchino* del siglo quince fue conocido.” Traducción Personal.

<sup>218</sup> Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, Dover Publications, Inc., New York, 1966, p. 157.

different coloured patches. He is a foolish buffoon, a roguish servant who seems always to wear a cheerful grin.

But see what is dissembled by the mask: Arlecchino, the all-powerful wizard, the enchanter, the magician; Arlecchino, the emissary of the infernal powers<sup>219</sup>.<sup>220</sup>

Esta descripción, que se basa en el origen demoníaco de esta Máscara, nos revela además de las características básicas de este *Zanni* (su simpleza y buen ánimo) las características de su contra-Máscara (o por lo menos, de una de ellas).

Para abordar de mejor manera esta Máscara al trabajar con ella, se suelen considerar dos variedades de la misma. La italiana, Máscara sensual y primitiva (incluso en la confección de la máscara se le suele poner gruesas barbas y cejas) más cercana a las características del *Zanni*, a quien se le puede ver generalmente haciendo el amor a la sirvienta y satisfaciendo (en la medida de lo posible) su apetito; y la francesa, Máscara refinada vestida del famoso traje a rombos, que parece incluso ser más joven que la primera y mucho más ingenua, llegando a perder gran parte de su “malicia demoníaca”:

“*Arlequín*. Un servidor tonto y al mismo tiempo astuto; intrigante e ingenuo; perezoso y trabajador. Al principio, estaba hambriento y vestía un traje lleno de remiendos. Poco a poco todos aquellos remiendos de todos los colores, se

---

<sup>219</sup> “Arlecchino, el zoquete de Bérgamo, el siervo de un tacaño [o] de un médico, está obligado, por la mezquindad de su maestro, a ponerse un traje de parches de colores diferentes. Es un bufón tonto, un siervo pícaro que siempre parece llevar una alegre sonrisa. Pero ve lo que está disfrazado por la máscara: Arlecchino, el hechicero todo poderoso, el encantador, el mago; Arlecchino, el emisario de los poderes infernales.” Traducción Personal.

<sup>220</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell’Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, información al pie de la fig.28 (página sin número).

fueron estilizando y juntándose, en cierto modo, hasta formar la máscara elegante que todos conocemos.”<sup>221</sup>

*Arlecchino* también se vale del disfraz y el travestismo para lograr sus objetivos, lo que, a diferencia de *Brighella*, termina por enredar más el problema en vez de solucionarlo de manera efectiva. He aquí un ejemplo:

“Isabella posee una poción mágica que al instante vuelve loco de amor al que la bebe. Se la ofrece a su amado, para que no pueda marcharse. Pero por error quien bebe la poción es el padre del muchacho, Pantalón [...]. Pantalón, enloquecido, se enamora de Arlequín que mientras tanto, por uno de sus timos, se ha disfrazado de mujer. Isabella y su amante obligan a Arlequín a seguir disfrazado y continuar el juego ya que, al verse privado de la mujer amada, Pantalón morirá de dolor. Se celebra el noviazgo. Arlequín se identifica con el papel y se pone caprichoso; sólo piensa en vestidos, joyas y comida. Pantalón, arrebatado, quiere poseer a su novia Arlequín. Arlequín logra que una sirvienta gordita lo sustituya en la oscuridad. Pantalón recibe satisfacción, convencido de que ha poseído a Arlequín, del que está cada vez más enamorado. Los jóvenes amantes obligan a Arlequín a chantajear a Pantalón, para que permita que su hijo se case con Isabella. El juego está servido. Ofrecen a Pantalón el antídoto que le devolverá la cordura. Pero Arlequín no quiere ni oírlo, pues encuentra el arreglo muy ventajoso. Con tal de deshacerse del antídoto, se lo toma. El pobre no sabe que el antídoto, si antes no se ha tomado la poción, vuelve aún más loco. Llegados a este punto, las soluciones para el final son infinitas: puede ocurrir que Arlequín a su vez se enamore de Isabella, del enamorado, de Pantalón, de la sirvienta, del capón o del cabrito que le han encargado que mate para el banquete de bodas.”<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup>Unión Tipográfica Editorial Hispano – Americana, *Historia de la Música*, Tomo I, UTHEA, España, 1980, p. 65.

<sup>222</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p.22.

Por lo general, y al igual que el *Zanni, Arlecchino* siempre está gustoso de servir y se presenta ante sus patronos con una gran sonrisa, esperando poder ser de utilidad. Entre más pesada la tarea, más ánimo le imprime... aunque nunca logre completarla.

La agilidad física es una característica muy importante, ya que esta Máscara es un consumado acróbata; y así como salta, corre y vuela por todos lados, también tiene gran habilidad para hablar, construyendo discursos largos y confusos que podrían compararse con los de Cantinflas.

Máscara.- Su color es negro o café oscuro, y dependiendo la versión (francesa o italiana) tiene características diferentes.

La italiana o primitiva es negra con aplicaciones de tupido vello que forma patillas, bigote y cejas, múltiples arrugas en la frente, arcos superciliares prominentes que le dan una apariencia pícara, y al mismo tiempo eternamente sorprendida. La nariz es muy ancha y chata, los orificios de los ojos son muy pequeños y circulares, el labio superior es grueso y las mejillas están abultadas.

La francesa es más estilizada y por lo general no suele tener aplicaciones de vello ni arrugas en la frente, mantiene la característica de los arcos superciliares pero se ve más discreta por la ausencia de las cejas, la nariz es chata y menos ancha, el labio sigue siendo carnoso y de él se desprenden una especie de bigotes que rodean las mejillas que siguen estando hinchadas. Los orificios de los ojos están más abiertos y tienen una forma almendrada, lo que le dota de cierta elegancia e ingenuidad.

Ambas máscaras presentan una protuberancia en la frente a manera de “chichón” en la que algunos investigadores han querido ver una reminiscencia de su “demoníaco origen”; y otros lo ven como el resultado de los golpes de sus patrones.

Vestuario.- Es el más conocido de todos. En su versión primitiva consiste en camisa y pantalones blancos con múltiples remiendos de diferentes formas, colores y texturas, un sombrero de forma irregular y un cinturón del que pende una pequeña bolsa (por lo general vacía o llena... de agujeros) y su *batochio*.

La versión estilizada lo viste de un traje multicolor con un entramado en rombos o triángulos, un sombrero bicornio y un cinturón.

Utilería.- Su *batochio* (un instrumento compuesto de dos cintas de madera con un espacio de separación que produce un fuerte chasquido al esgrimirlo o golpear con él), que es su única defensa, su patética escarcela y los objetos que sus patrones le encarguen en alguna empresa a realizar.

Animal característico.- También en este punto se puede dividir en dos. El primitivo o italiano se relaciona más con un chimpancé o con un mono, mientras que el estilizado se suele relacionar con un gato. Al respecto, Rudlin dice que: “In fact the “cat mask is Truffaldino, an Arlecchino derivant who did not appear until 1620 and did not become fashionable until the Italians’ enforced return from Paris.”<sup>223</sup>”<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> “De hecho la máscara “gato” es *Truffaldino*, una derivación de *Arlecchino* que no apareció hasta 1620 y no se puso de moda hasta el forzado regreso de los italianos de París.” Traducción Personal.

Contra-máscara.- Su hambre constante y su necesidad de satisfacerla (y en el caso del italiano su apetito sexual) lo llevan a convertirse en un genio, en una persona brillante. Podríamos decir que en un zorro o un diablo, lo que contrasta con su bonachonería. En el caso del *Arlecchino* gato, el miedo (en especial a los perros) también funciona como una.

Corporalidad.- Su cuerpo está en constante movimiento dando pequeños saltos, pasando su peso corporal de una pierna a otra, irguiéndose orgullosamente cuando cree que ha hecho un buen trabajo, encogiéndose de hombros cuando algo parece salir mal, etc. Su pelvis generalmente va hacia atrás, aunque nunca está rígida o “trabada”. Sus movimientos son veloces, y dependiendo la versión, pueden ser muy estilizados (casi en posiciones de ballet) o muy toscos. A pesar de la aparente paradoja, la corporalidad de *Arlecchino* es la de un torpe muy ágil.

- **Pulcinella.**

Origen.- Italiano.

Rol dentro de la *Commedia.*- Primero y/o Segundo *Zanni*.

Nacionalidad.- Sur de Italia, principalmente Nápoles.

Nacimiento.- *Pulcinella*, al igual que otras Máscaras de la *Commedia dell'Arte*, no tiene un origen perfectamente reconocible en el registro de la historia de la escena, por lo que hay muchas teorías al respecto.

---

<sup>224</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.46.

La más conocida pone a *Pulcinella* como hijo directo de dos personajes de las Farsas Atelanas: *Maccus* y *Bucco*. “From Maccus Pulcinella inherited his hooked nose, his hump, and his long, spindling legs, which gave him the look of a topheavy chicken when he walked. From Bucco he derived his great flabby cheeks and his enormous mouth.”<sup>225</sup><sup>226</sup> Por otro lado, Rudlin dice lo siguiente:

“Others hold that he is descended from Pulcinella dalle Carceri, a grotesque patriot of the thirteenth century, and others that his creator was a sixteenth century peasant, Puccio D’Aniello, who lived in Acerra, a town near Naples not far from Atella. A company of strolling comedians is said to have visited a field where peasants were harvesting, and found themselves subjected to a steady flow of humorous and cutting interruptions. Getting tired of it they returned sally for sally, and concentrated their fire on Puccio, who besides being one of their wittiest interrupters, had a comic face and a long nose which offered a target for their wit. The peasant gave better than he got and finally they returned to town defeated and red-faced. It then struck them that he would make a good addition to the company; they returned and proposed he join them.”<sup>227</sup><sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> “De *Maccus*, *Pulcinella* heredó su nariz ganchuda, su joroba, y sus largas, delgadas y desproporcionadas piernas, que le dieron la apariencia de un pollo más pesado en su parte superior al caminar. De *Bucco* obtuvo sus grandes y flácidos cachetes y su enorme boca.” Traducción Personal.

<sup>226</sup> Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, Dover Publications, Inc., New York, 1966, p. 209.

<sup>227</sup> Otros sostienen que desciende de Pulcinella dalle Carceri, un grotesco patriota del siglo XIII, y otros que su creador era un campesino del siglo XVI, Puccio D’Aniello, que vivió en Acerra, una localidad cercana a Nápoles no lejos de Atella. Se dice que una compañía de cómicos ambulante visitó un campo donde los campesinos estaban cosechando y se encontraron sujetos a un flujo constante de graciosas y cortantes interrupciones. Cansándose de ello devolvieron ataque por ataque y concentraron su fuego en Puccio, quien además de ser uno de los más ocurrentes interruptores, tenía una cara cómica y una nariz larga que ofrecía un blanco para su ingenio. El campesino dio lo mejor que tenía y finalmente regresaron derrotados a la ciudad con la cara roja. Entonces les pareció que sería una buena adición a la compañía; volvieron y le propusieron unirse a ellos.” Traducción Personal.

<sup>228</sup> John Rudlin, *Commedia dell’Arte: an actor’s handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.139.

Independientemente de su origen, sabemos que *Pulcinella* fue introducido definitivamente en la *Commedia dell'Arte* en 1620 a través de los esfuerzos de Silvio Fiorillo, actor famoso por ejecutar la Máscara de *Il Capitano Matamoros*, que lo interpretó como un campesino que abandonando su tierra se aventura a la ciudad, vestido de blanco (muy parecido al *Zanni*). Con el paso del tiempo, poco a poco esta Máscara se fue convirtiendo en la representación burlesca de la clase trabajadora del puerto de Nápoles<sup>229</sup>.

Antonio Fava, quien heredó esta Máscara de su padre, dice:

“One of the great masks of *Commedia dell'Arte*, *Pulcinella* –from *pulcino*, chick, and *pollastrello*, cockerel– is the most important *zanni* from the southern regions of Italy. Beyond being a great comic protagonist ever since his origin in the early seventeenth century, he is also the most important reference point for observing and understanding the historical survival of improvised comedy. While *Commedia dell'Arte* as an economic structure suddenly disappears after, or because of, the French Revolution, a victim of the people’s hatred of the king and his minions, and therefore against the mask theater so prized at the French court, *Pulcinella* holds on in Naples and other parts of the south, especially Calabria. He prevails precisely because he begins to argue political topics; he sides with the winners. But if *Pulcinella* ends badly in one sense, he triumphs in another. He enters as the only mask-character in the new bourgeois comedy of the nineteenth century and keeps himself warm in that new setting, giving up his great passions of the past [...]”<sup>230</sup><sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Ídem.

<sup>230</sup> “Una de las grandes máscaras de la *Commedia dell'Arte*, *Pulcinella* –de *pulcino*, pollito, y *pollastrello*, gallo joven– es el *zanni* más importante de las regiones del sur de Italia. Más allá de ser un gran protagonista cómico desde su origen a principios del siglo XVII, es también el punto de referencia más importante para observar y comprender la supervivencia histórica de la comedia improvisada. Mientras la *Commedia dell'Arte* como una estructura económica desapareció de golpe después de, o debido a, la Revolución Francesa, víctima del odio de la gente al rey sus secuaces, y por lo tanto contra el teatro de máscara tan apreciado en la corte francesa,

Características.- Silvio D'Amico hace una breve pero muy precisa descripción de esta Máscara:

“El ideal de Polichinela es el *dolce far niente*, sus suspiros son por los macarrones; Polichinela se adapta a todos los papeles, incluso 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>232</sup>

*Pulcinella* es una Máscara tan compleja y versátil como el Zanni, y al igual que éste, también encierra al 1º y 2º criado de la *Commedia dell'Arte* y muchas veces incluso llega a dividirse en dos dentro de la misma obra. Esta característica dual que se puede distinguir desde su origen le permite bastarse a sí mismo dentro de su propio estilo teatral: La *Commedia Pulcinellesca*, muy famosa en el sur de Italia. Tomando en cuenta lo anterior, se puede decir que *Pulcinella* es más bien una versión del *Zanni* o un descendiente directo del mismo.

*Pulcinella* es un criado que se contenta con sobrevivir día a día, siempre trabajando según la ley del menor esfuerzo, y se vale de su gran astucia para

---

*Pulcinella* aguantó en Nápoles y otras partes del sur, especialmente de Calabria. Prevalece precisamente porque empieza a discutir temas políticos; se alinea del lado de los ganadores. Pero si *Pulcinella* termina mal en cierto sentido, triunfa en otro. Entra como la única máscara-personaje en la nueva comedia burguesa del siglo XIX y se mantiene cálido en ese nuevo escenario, renunciando a sus grandes pasiones del pasado [...]” Traducción Personal.

<sup>231</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, información al pie de la fig.39 (página sin número).

<sup>232</sup> Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, p.47.

lograrlo. Su principal arma es fingir estupidez, con lo que se salva de tareas y castigos por igual. El rol de este *Zanni* es tan flexible que incluso llega a aparecer como patrón<sup>233</sup>.

Esta Máscara también es sumamente desenfadada y carente de vergüenza, por lo que constantemente se le ve cayendo en la vulgaridad, expeliendo flatulencias, defecando, tragando gran cantidad de alimentos o todo lo anterior al mismo tiempo; y a pesar de eso, su sagacidad y simpatía lo hacen un personaje adorable en la escena.

Máscara.- Su color tradicional es negro y muy pocas veces se podrá ver de café oscuro. Como *Arlecchino*, también se pueden encontrar dos versiones de ésta: la norteña o veneciana (que presenta una larga nariz, parecida a la del *Zanni*) y la del sur. Esta última por ser la más famosa y común es la que se abordará en este apartado.

La máscara de *Pulcinella* tiene arcos superciliares prominentes que le dan una apariencia pícara y sorprendida, y que al bajar el ángulo de la máscara le dan una apariencia enfadada; la nariz es muy ancha y pequeña, parecida al pico de un pollito o de un perico; los orificios de los ojos son muy pequeños y circulares, lo que le da una apariencia estúpida; su frente es pequeña y redonda, algunas veces con pequeñas arrugas; sus mejillas están abultadas y en todo el rostro se pueden

---

<sup>233</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell'Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.227.

apreciar protuberancias parecidas a verrugas o barros ocasionados por la suciedad característica de esta Máscara.

Vestuario.- Es enteramente blanco y se compone de un muy amplio blusón (para poder cubrir su panza y su joroba) que en algunas ocasiones presenta mangas inusualmente largas, unos pantalones y todo lo anterior ajustado por un cinturón de cuero negro del que pende su bolsa y su “bastón de crédito”, es decir, la macana (como el *batochio* de *Arlecchino*) con la que “paga” sus deudas. En la cabeza usa un gorro largo con la punta caída a alguno de los costados o el sombrero cónico de punta achatada (*coppolone*) que se hizo famoso a partir de finales del siglo XVII.

Utilería.- Macana, escarcela, instrumento de cuerda (guitarra, mandolina, laúd, etc.) y muchas veces se le puede ver colgando del cinto una escupidera o una pequeña bacínica que le sirve para ingerir o “desechar” sus alimentos.

Animal característico.- Un pollo crecido o un gallo joven.

Contra-máscara.- Su dualidad le permite ser interpretado como estúpido pretendiendo ser inteligente o inteligente pretendiendo ser estúpido (depende de qué rol de *Zanni* juegue). Por lo que si es estúpido, su contramáscara será su inteligencia y viceversa.<sup>234</sup>

Corporalidad.- Su cuerpo está muy mal proporcionado, aunque contrapesado. Al intentar moverse saca de balance su cuerpo superior, por lo que camina dando

---

<sup>234</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.141.

pequeños brincos con las rodillas flexionadas hacia afuera (ya que su panza le estorba) aleteando los brazos con los codos flexionados y las manos abiertas como si fueran alas con tal de recuperar el equilibrio.

- **Pedrolino.**

Origen.- Italiano/francés.

Rol dentro de la *Commedia.*- Segundo *Zanni*.

Nacionalidad.- Desconocida.

Nacimiento.- El origen de *Pedrolino* es también un asunto difícil de definir con exactitud:

“Although there is a record of Piero in 1547, throughout the rest of the sixteenth century the character was obscure until re-emergin as *Pagliaccio* (1570), then *Gian Farina* (1598), becoming *Pedrolino* as the creation of Giovanni Pellesini who played first with a company knows simply as *Pedrolino's* (1576), then with the *Gelosi*, then with the *Uniti*, and finally the *Confidenti*. The name *Pedrolino* was used throughout the seventeenth century, finally being adapted in France from a minor variant, *Pierrotto*, into *Pierrot* in 1665.<sup>235</sup><sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> “Aunque hay un registro de *Piero* en 1547, durante el resto del siglo XVI el personaje estuvo oscuro hasta resurgir como *Pagliaccio* (1570), después *Gian Farina* (1598), volviéndose *Pedrolino* como la creación de Giovanni Pellesini que actuó primero con una compañía conocida simplemente como *los de Pedrolino* (1576), luego con los *Gelosi*, luego con los *Uniti*, y finalmente los *Confidenti*. El nombre *Pedrolino* fue usado a lo largo del siglo XVII, siendo finalmente adaptado en Francia de una variante menor, *Pierrotto*, en *Pierrot* en 1665.”  
Traducción Personal

<sup>236</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.134.

La imagen más conocida de *Pedrolino* es la del sirviente vestido pulcra y enteramente de blanco con el rostro descubierto y maquillado del mismo color. A este tipo de Máscaras se les llamó *Infarinato*, es decir, “enharinado” en referencia a su cara blanca. Al respecto, Antonio Fava aporta lo siguiente:

“The Infarinato is an evolution of the Zanni but in some way “recovers” the civilized quality of the servants of erudite comedy that had been abandoned by Zanni, who is decidedly savage. The Infarinato evolves from Zanni through the elaborations of the actors themselves during the period when Commedia restructures itself in response to the appearance of the actress. We might consider the invention of the Infarinato as a sort of male response to the arrival of the female, proud and unmasked.”<sup>237”238</sup>

*Pedrolino*, no siempre fue un *Infarinato*: “Pedrolino, the most famous name for an Infarinato character, had before assuming the famous all-white image, the same characteristics as Arlecchino: a dark, monkeylike mask and a patched costume.”<sup>239”240</sup> Y según Constantín Miclachevsky: “... antes de transformarse en

---

<sup>237</sup>“El *Infarinato* es una evolución del *Zanni* pero de algún modo “recupera” la civilizada cualidad de los criados de la comedia erudita que había sido abandonada por el *Zanni*, que es decididamente salvaje. El *Infarinato* evoluciona *del Zanni* mediante los esfuerzos de los actores mismos durante el período en que la *Commedia* se reestructura en respuesta a la aparición de la actriz. Podríamos considerar la invención del *Infarinato* como una especie de respuesta masculina a la llegada de la mujer, orgullosa y desenmascarada.” Traducción Personal.

<sup>238</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell’Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.113.

<sup>239</sup> “Pedrolino, el nombre más famoso para un personaje *Infarinato*, tenía antes de asumir la famosa imagen toda blanca, las mismas características que Arlecchino: una oscura máscara con apariencia de mono y un vestuario parchado.” Traducción Personal.

<sup>240</sup> *Ibid*, p.114.

Pierrot al llegar a Francia, ninguna distinción se hacía en Italia entre Pedrolino y los otros zanni.”<sup>241</sup>

Estos datos no aportan un orden cronológico de su origen o evolución, pues hay muchas contradicciones:

- La aparición de la mujer en el escenario se fecha generalmente en 1560.
- El personaje de *Pierrot* aparece aproximadamente en 1665.
- Grabados como el *Balli de Sfessania* (1621) muestran a otro famoso *infarinato*, *Mezzetino*, calzando máscara y retorciéndose como cualquier otro *Zanni*; y en este mismo grupo de grabados también figura *Gian Farina*, antecedente de *Pedrolino* en la misma situación.
- Otro grabado anónimo que figura como portada de la obra *La gran vittoria di Pedrolino contra il Dottor Gratiano Scatolone, per amor della bella Franceschina*, escrita por Giulio Cesare Croce y editada en 1621, muestra a un *Pedrolino* calzando máscara e incluso una barba puntiaguda.

Lo que sí sabemos, es que el *Pedrolino Infarinato* que se ha hecho popular en nuestros días, ganó popularidad en Francia y dio origen al famoso *Pierrot* a quien el Romanticismo fijará en la memoria colectiva como un personaje melancólico que suspira a la luz de la luna por un amor que jamás será correspondido.

---

<sup>241</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell'Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.205.

Todo lo anterior hace imposible que podamos fijar una fecha y un lugar de nacimiento para este *Zanni*, y mucho menos una nacionalidad.

Características.- Juan Felipe Preciado hace una descripción de esta Máscara, refiriéndose al *Infarinato* afrancesado y romántico:

“*Pedrolino* es un carácter puro inocente y bondadoso lo cual propicia que cuantos lo conocen lo acojan con profunda ternura. Su simplicidad de espíritu lo hace idealizar a la extremadamente terrenal y un cuanto casquivana “Franceschina”, de quien se mantiene eternamente enamorado con un amor matizado por la aguda melancolía que, sin embargo, no causa el menor efecto negativo sobre su apetito. *Pedrolino* es tan inverosímilmente solidario que su conducta raya en la estupidez. Es a tal grado bienintencionado que ningún mal pensamiento puede ocupar su mente siquiera por un instante.”<sup>242</sup>

Esta pureza, ajena a cualquier otro *Zanni* no es gratuita: “*Infarinato* cleans his clothes, he even cleans himself –testifying that a leap in mentality has taken place– he sleeps in bed under a roof and he eats every day. It is only natural that he be a zealous and “trustworthy” servant, because for him it is a matter of maintaining the enviable position he has achieved.”<sup>243</sup><sup>244</sup>

Al ser un sirviente tan “ingenuo” generalmente se vuelve el objetivo de las burlas y los embustes de los demás *Zanni*.

---

<sup>242</sup> Ídem.

<sup>243</sup> “*Infarinato* lava su ropa, incluso se lava a sí mismo –testificando que ha tenido lugar un salto en mentalidad – duerme en cama bajo techo y come todos los días. Es natural que sea un celoso y “confiable” sirviente, porque para él eso es un asunto de mantener la posición envidiable que ha logrado.” Traducción Personal.

<sup>244</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell’Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.113-114.

Dentro de los mitos que se han formado para explicar su origen, se encuentra uno que dice que *Pedrolino* es un molinero (o panadero) muy torpe y constantemente termina cayéndose en el depósito de la harina, razón por la cual su rostro está blanco, cubierto por la harina. Este mito, según Antonio Fava, puede ser divertido y lógico, en el sentido de que si alguien cae en la harina seguramente tendrá la cara blanca, pero es completamente extraño para la formación de los signos que marcan la imagen y el significado del personaje. Fava asegura que este personaje se llama *Infarinato* no por la harina sino como descripción, pues los actores, al seguir el camino que plantearon las mujeres, es decir, el de exhibir la calidad natural del rostro, debieron desnudar también su cara y al no tener una belleza equiparable a la de sus compañeras, se valieron del color que remite a la pureza y belleza: el blanco, que es el color de la harina. También agrega que la *Commedia dell'Arte* es urbana, y que en ella no caben las actividades del campo. A la ciudad, los alimentos ya llegan procesados y listos para ser comidos, por lo que sólo figuran mercaderes, intelectuales, soldados, cambistas y criados<sup>245</sup>. Esto último tiene mucho sentido; el forzar la idea de “molinero/panadero torpe” se contrapone con lo elevado que se encuentra esta Máscara con respecto a sus compañeros de categoría. Es más creíble entonces su figura de valet, ayuda de cámara u hombre de confianza del patrón y va mejor con su forma visual: “Si vas a servir dentro de mis aposentos, debes vestir con propiedad”(es un caso parecido al de *Brighella* tocante al vestuario).

---

<sup>245</sup> Ibid, p.114.

Máscara.- Este *Zanni* no usa máscara:

“The mask gives way to the face, which is kept masked by the application of white makeup covering the oval of the visage. White on the face is imposed symbolically, associated with the white of his original costume; it confirms the poverty of his social status and his symbolic ghostliness. The white face is perfectly readable on a visual level and suggests elegance, thus an improvement over the original *Zanni*.<sup>246</sup>247

Vestuario.- Es enteramente blanco y se compone de un jubón abotonado al frente, unos pantalones y un cinturón de cuero blanco o un cordón grueso de algodón. En la cabeza usa un sombrero cónico o un gorro muy amplio parecido al que usan los chefs. Al igual que *Brighella*, *Pedrolino* está muy orgulloso de su posición privilegiada dentro del servicio de la casa que se refleja en la calidad y pulcritud de su ropa, aunque no deja de ser sirviente pobre lo que se refleja en su color.

Utilería.- Por sus características, es difícil que lleve objetos contundentes que pudieran ser utilizados como arma (es muy “civilizado” para eso). John Rudlin sugiere la presencia de objetos pequeños de importancia sentimental guardados en las bolsas de su atuendo<sup>248</sup>. Por otro lado, Juan Felipe Preciado, lo hace jugar

---

<sup>246</sup> “La máscara le cede el paso a la cara, que se mantiene enmascarada por la aplicación de maquillaje blanco cubriendo el óvalo del rostro. El blanco en el rostro es impuesto simbólicamente, asociado con el blanco de su vestuario original; esto confirma la pobreza de su estatus social y su simbólica característica fantasmagórica. La cara blanca es perfectamente legible a nivel visual y sugiere elegancia, de esta forma una mejora sobre el *Zanni* original.” Traducción Personal.

<sup>247</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.114.

<sup>248</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.134.

como un panadero y suele ataviarlo con un cesto grande en el que puede llevar pan, papas y un cuchillo para pelarlas, una bolsa grande (blanca también y parecida a la de *Brighella*) colgada al cinto junto con algunas piezas de caza menor como liebres o perdices y un arma como un trabuco (rifle corto) o una escopeta<sup>249</sup>. Sobra decir que esta última colección de utilería sería un equipo extraño para el personaje y que teóricos como Fava no lo aprobarían, aunque también hay que reconocer que le darían un rango más amplio de juego.

Animal característico.- Al ser un personaje que deriva de los actores mismos y que tiene mayor elegancia, belleza y clase que el resto, no presenta un movimiento animalizado. Su movimiento es humano.

Contra-máscara.- Se podría explorar el aspecto contrario de su pureza y bondad, pero por lo general no se hace.

Corporalidad.- Su postura básica se parece a la tercera posición de ballet, y en general se mueve con la cadencia y calidad de esta forma dancística.

- **Franceschina/Colombina.**

Origen.- Italiano.

Rol dentro de la *Commedia*.- Sirvienta.

Nacionalidad.- Florencia

---

<sup>249</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell'Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.208.

Nacimiento.- En principio, se debe entender a este rol como el resultado de una evolución tan larga como la misma *Commedia dell'Arte*, ya que en un principio eran hombres los que desempeñaban esta Máscara. Con la entrada de las mujeres a escena, comenzó la evolución del personaje, que no podía ser más la *Zagna tosca*, grotesca y un tanto masculina, sino que debía explotar la belleza innata de su género, transformándose en *Fantesca* (ver nota al pie 159).

También se debe tener en cuenta que uno de los objetivos que se buscaba alcanzar con este tipo de teatro era la recaudación de un buen ingreso económico, y las mujeres fueron una ventaja comparativa que los italianos supieron aprovechar enfatizando su femineidad y aprovechándola en piezas de canto, música y danza. Podríamos decir que eran un “gancho de venta” (que se afianzó con la entrada de los enamorados, ya que no sólo los señores pagaban por ver).

*Franceschina* y *Colombina* resumen esa historia. La primera, sexual y ruda; la segunda, coqueta y astuta.

El nombre de *Franceschina* no fue el único que usó el rol de sirvienta durante el siglo XVI pero sí fue el más famoso y llegó a nosotros (entre otros documentos) gracias al famoso *Recueil Fossard*<sup>250</sup> donde claramente se puede ver la sensualidad de esta Máscara. En el caso de *Colombina* pasa algo parecido; las

---

<sup>250</sup> “[...] colección de grabados anónimos (¿franceses?, ¿italianos?, ¿flamencos?) de finales del siglo XVI sobre personajes de la *commedia dell'arte* compilada por Sieur Fossard, músico de la corte de Luis XVI [...]”

Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Publicacions de la Universitat de València, 2007, p.21, Recuperado el 21 de Mayo del 2012 de [www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf](http://www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf)

servientas del siglo XVII también recibieron diversos nombres, pero *Colombina* se hizo tan popular que incluso Francia e Inglaterra la adoptaron re-nombrándola *Columbine*.

John Rudlin aporta una lista de intérpretes que ofrece un vistazo a la historia de este rol:

- “c. 1570 Franceschina – Silvia Roncagli [antes de ésta este rol lo jugó el actor Battista Da Treviso, ambos de *I Gelosi*.<sup>251</sup>]<sup>252</sup>
- 1593-1659 Ricolina – Antonazzoni.
- c. 1653 Diamantina – Patricia Adami played first in Italy, later in France. “Slight of stature and rather brown of skin, but extremely pretty”. [...] <sup>253</sup>
- c. 1675 Olivetta – V. Theodora Archiari.
- c. 1683 Colombina – Caterina Biancolelli, daughter of Dominique-Arlequin. Inherited name from great-grandmother (Teresa) and later passed it on to her daughter (also Teresa). Well-educated, speaking several languages and dialects. “She was small and brunette, but of very comely countenance. She had more than beauty; she had physiognomy, a fine air, easy gesture and a sweet pleasant voice”. <sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell’Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.147.

<sup>252</sup> Nota Personal.

<sup>253</sup> “Patricia Adami actuó primero en Italia, después en Francia. “pequeña de estatura y más bien morena de piel, pero extremadamente bonita”.” Traducción Personal.

<sup>254</sup> “Caterina Biancolelli, hija del Arlequín Dominique. Heredó nombre de su bisabuela (Teresa) y después se lo pasó a su hija (también Teresa). Bien educada, hablaba de varios lenguajes y dialectos. “Era pequeña y morena, pero de una muy atractiva apariencia. Tenía algo más que belleza, tenía el arte de juzgar el carácter humano a través del rostro, un aire fino, postura relajada y una voz dulce y agradable.” Traducción Personal.

- c. 1697 Spineta – sister in-law of Constantini-Mezzetino.<sup>255</sup>
- c. 1716 Violetta – Margherita Rusca.
- c. 1744 Corallina – Anna Véronèse, daughter of Véronèse-Pantalone.<sup>256</sup>
- C. 1745-69 Smeraldina.<sup>257</sup>

Características.- Juan Felipe Preciado escribe sobre el carácter de esta Máscara:

“En la época de oro de su carrera, (la época italiana, aún no contaminada por la influencia del barroco francés. N. del A.) *Colombina* es más bien *respondona y resoluta: pícara, picante, maliciosa, lengua suelta y de maneras libres* como la define P. J. Martinelli. Es también una *incomparable mentirosa*, usando mucho las mentiras para sus propios amoríos y para los de sus patrones; algunas veces es *insolente con el patrón*, el cual, por demás, no merece cumplimientos pues está pronto, siempre, a meterle mano si ella lo consintiera. Lo cual *no quiere decir que esta Colombina sea un espejo de virtud*: Ella se las arregla lo mejor que puede, como por lo demás, hace todo el mundo que la rodea; al final de la comedia se casa con su *Arlecchino* o con otro *Zanni*, y cuando tiene marido como sucede en algunos argumentos (*canovaccii*), como “Los tres Grávidas” o “Los tres picos”, *está siempre lista y bien dispuesta a satisfacer y a hacer felices a los adoradores que corren derecho a meterse bajo sus faldas. A veces Colombina deja ir una cascada (cascatte) de cachetadas* al propio amante, a quien por alguna confusión, injustamente ha creído infiel, o a la detestada rival; lo cual no quita que la *Sirvientilla* de La Commedia dell’Arte despierte en nosotros un recuerdo que puede ser expresado con una alegre sonrisa.”<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> “cuñada del *Mezzetino* Constantini.” Traducción Personal.

<sup>256</sup> Anna Véronèse, hija del *Pantalone* Véronèse.

<sup>257</sup> John Rudlin, *Commedia dell’Arte: an actor’s handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.128-129.

<sup>258</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell’Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.145.

Estas características expuestas por Juan Felipe Preciado, en efecto corresponden al rol de la *Fantesca* y no sólo en particular a *Colombina*; es más, en el *Recueil Fossard* podemos ver a una *Franceschina* muy liberal en cuestión de amores siendo objeto de una sensual caricia entre sus piernas de la mano de *Arlecchino*. La diferencia entre estas dos mascararas se dará más adelante, cuando el rol de *Colombina* toma fuerza en Francia de la mano de Catherine Biancolelli tornándola más elegante, sutil y joven. En nuestros días podríamos decir que *Franceschina* es una sirvienta a la Italiana y *Colombina* es una sirvienta afrancesada (misma situación que con *Arlecchino* y *Arlecchino/Trufaldino*); y aunque dicha declaración carece de precisión histórica, como puede verse, nos permite trabajar con las dos máscaras incluso en un mismo *canovaccio* multiplicando los elementos disponibles para jugar. Otras formas de diferenciarlas para permitir que ambas puedan compartir escena sin que se perciban como duplicado una de la otra, es convertir a *Franceschina* en una sirvienta muy entrada en años, en nodriza o en nana, y a *Colombina* en una sirvientilla que apenas sale de la adolescencia o incluso en una sirvienta adolescente aún.

La diferencia más importante entre los *Zanni* (especialmente los segundos) y las Sirvientas radica en que mientras Ellos piensan con diversas partes de su cuerpo, Ellas lo hacen con la cabeza, logrando manipular incluso a sus patrones en función del desarrollo de la trama (y claro, de sus propios intereses).

Máscara.- Estas *Fantescas* o *Servettas* no usan máscaras, a menos que sean interpretadas en su versión más primitiva, es decir *Zagnas* (que sólo se diferencian

de los *Zanni* en el género<sup>259</sup>). Su enmascaramiento se basa en el maquillaje que tiene como objetivo el remarcar sus atributos femeninos como los ojos, los labios (usualmente rojos), las pestañas, etc. También se suele agregar al maquillaje un pequeño lunar junto a la boca para resaltar la coquetería. Algunas veces también se utiliza una peluca larga, de color negro y ensortijada que le da un aspecto más sensual y menos refinado, muy útil en el caso de *Franceschina*.

Vestuario.- Se compone de una falda con fondo, un mandil y una blusa generalmente escotada para resaltar las dotes naturales de la actriz. En el caso de *Colombina* se pueden agregar faldillas, un *corset* y una cofia.

Utilería.- Puede portar objetos que se usan en la limpieza como plumeros, escobas, cestos con ropa limpia o sucia, etc., pero a diferencia de los *Zanni* no tiene una utilería característica.

Animal característico.- *Franceschina* es muy propensa a soñar con mejorar su situación valiéndose de todo cuanto posee, especialmente de su belleza y su bien dotado cuerpo. Por el especial énfasis que le da a su pecho y cadera se le relaciona con una gallina. A *Colombina*, que es una versión más sutil de la anterior, se le relaciona con una paloma. De hecho, su nombre significa “palomita”.

Contra-máscara.- Cuando ve que sus sueños de escalar en la pirámide social son imposibles, o cuando algún *Zanni* hace algo que a ella no le gusta, surge en ella su contra-máscara: el enojo. Es una gallina enojada aleteando y graznando como

---

<sup>259</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.113.

loca y golpeando cuanto esté a su alcance perdiendo la sensualidad y coquetería que caracterizan a su Máscara. Un rasgo muy importante de la contra-máscara de *Franceschina* es la nostalgia por su juventud perdida, ya que suele ser de edad más avanzada que *Colombina*.

Corporalidad.- Cuando *Franceschina* está parada, carga su peso corporal en una sola pierna flexionándola un poco para poder estirar la otra y así lucir su cadera, con las manos en la cintura enfatizando el pecho haciendo los hombros hacia atrás. Cuando camina lo hace pasando su peso de un lado a otro contoneando la cadera. *Colombina* hace algo parecido a pequeños pasos y generalmente quedando con los pies juntos en tercera posición de ballet (su corporalidad no es tan abierta como la de *Franceschina* pero reboza en coquetería). También hay entre ellas una diferencia rítmica, producto de su edad.

### **C) Enamorados o *Innamorati*.**

Origen.- Italiano.

Rol dentro de la *Commedia*.- Enamorados (son la parte noble y seria. No son graciosos por ellos mismos sino por el contraste que produce lo que los rodea).

Nacionalidad.- Florencia

Nacimiento.- Estas Máscaras nacen con la entrada de las mujeres a escena en el siglo XVI (ver nota al pie 159), importadas de la corte misma y de la Comedia Erudita que estaba de moda. Surgen como una necesidad escénica y empresarial, que le valió a la *Commedia dell'Arte* gran parte de su éxito. Sus nombres eran, en

general, los de los actores y actrices que los representaban; es por eso que hay infinidad de ellos.

Características.- Silvio D'Amico los describe así:

“Y en toscano literario hablaban los Enamorados, cuyas cualidades especiales debían ser, como hoy se quiere en el cinematógrafo, la elegancia y la venustez<sup>260</sup>: entre los hombres, Cinzio, Fabrizio, Flavio, Lelio, entre las mujeres, Angélica, Ardelia, Aurelia, Flaminia, Lucilia, Lavinia, y con el nombre de Andreini, la virtuosa más grande del siglo XVI, Isabella. Caracteres generalmente enfáticos, enamorados, a menudo convulsos y frenéticos, pero que se disuelven cada vez más en languideces a medida de que avanza el siglo XVIII y adoptan los nuevos nombres: Florindo, Ottavio, Rosaura.”<sup>261</sup>

Los enamorados se toman muy en serio y con la misma seriedad y aún mayor solemnidad es como conciben al amor, poniéndolo por encima de todo. Es por esa razón que caen constantemente en los extremos: se ofenden y se pelean con la misma facilidad con la que se perdonan y reconquistan. Así lo ejemplifica Dario Fo:

“Ejemplo: la mujer finge desdén y desprecio, pero oculta un deseo incontenible... a la mitad de la tirada perdona al enamorado, que a su vez se siente ofendido y llega incluso a hablarle con odio. La mujer se lanza contra su amado y lo cubre de insultos... luego estalla en una carcajada e inicia una retahíla grotesca, se burla del joven, lo imita, el otro contraataca y a su vez caricaturiza a su amada. La mujer se indigna, pero al final cede divertida. Ríen juntos, recordando todos los trucos que han empleado para fascinarse mutuamente. Se abrazan, sollozando de risa y emoción.”<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> Hermosura perfecta o muy agraciada. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, 2001, Recuperado el 24 de junio del 2014 de <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=venustez>

<sup>261</sup> Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, p.47.

<sup>262</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p.21.

Ambos son extremadamente apasionados, es por eso que parecen “bipolares”. Esta exacerbada pasión hace nacer dos “tipos” de Enamorados: primeros o “inteligentes” y segundos o “bobos”<sup>263</sup>. Es importante aclarar que estos tipos (a pesar de su nombre) no se refieren a inteligencia académica, ya que ambos grupos de Enamorados debían dominar muy bien las figuras poéticas y retóricas para poder improvisar tiradas amorosas en verso y prosa. A lo que se refiere es a su ingenuidad: si un enamorado “inteligente” ya era ridículo en sí mismo, cuánto más ridículo sería entonces uno ingenuo.

Los nombres más representativos de los Enamorados primeros fueron *Isabella* y *Orazio* y los más representativos de los segundos fueron *Flaminia* y *Florindo*, aunque esto no obliga a ningún ejecutante a mantener dichos nombres.<sup>264</sup>

A pesar de lo ridículos que pudieran parecer, eran las Máscaras encargadas del entretenimiento elevado, con declamaciones literarias perfectamente estructuradas y escenas musicales donde hacían gala de su voz, entrenada y talentosa. También eran el espectáculo visual para las señoras y señores de sociedad y aristocracia que quedaban impresionados con su nobleza y belleza física.

Máscara.- Los enamorados no usan máscara.

Vestuario.- Ambos visten según la moda de la época que era dictada por la corte.

---

<sup>263</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell'Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.320.

<sup>264</sup> Ídem.

Utilería.- En el caso de las Enamoradas, se les puede ver con abanicos, libros de poesía, pañuelos y objetos de uso cotidiano. Los Enamorados también pueden llevar libros y armas (daga y espada).

Animal característico.- Por su elegancia, se les puede relacionar con el flamenco.

Contra-máscara.- Su bipolaridad, que les hace perder ese aire de distinción y elegancia.

Corporalidad.- Por lo general adoptan posturas parecidas a las posiciones de ballet y se mueven como si no tocaran el piso, siempre con la frente y la nariz en alto y con movimientos grandes y cadenciosos.

#### **2.1.1.2 Otras Máscaras.**

Las Máscaras de la *Commedia dell'Arte* nacían a causa de la necesidad escénica que las diferentes compañías experimentaban al desempeñar su oficio, por lo que es fácil entender que en un período que abarcó aproximadamente tres siglos nacieron infinidad de ellas, de las cuales la mayoría no sobrevivieron al paso del tiempo; aun así, existen registros, actas notariales, grabados, murales y demás documentos históricos donde quedaron resguardadas algunas de estas Máscaras. Al día de hoy, muchas compañías teatrales que trabajan la *Commedia dell'Arte* siguen creando nuevas máscaras siguiendo las mismas líneas.

Definitivamente no es el objetivo de esta tesis ahondar en este tema (una recopilación de Máscaras podría ser en sí mismo otro proyecto de titulación), pero es

útil que se exponga aquí una breve lista de otros nombres que no figuran como “Máscaras principales”

- *Zanni.*

*Bagattino (2º Zanni)*

*Beltrame (1º Zanni)*

*Bertolino (2º Zanni)*

*Brandino (2º Zanni)*

*Burattino (2º Zanni)*

*Ciurlo (Zanni)*

*Colafronio (1º Zanni e incluso Viejo de la Commedia del sur)*

*Coviello (1º Zanni o Capitano Napolitano)*

*Cucurucu (2º Zanni)*

*Fenocchio (1º Zanni)*

*Fichetto (2º Zanni)*

*Fiorinetta (Fantasca. No es una máscara principal ya que es fácilmente sustituible. Juega el rol de prostituta y a veces de Fantasca enamorada, sin abandonar su oficio)*

*Flantino (2º Zanni)*

*Francatrippa (1º Zanni)*

*Frittelino (Zanni)*

*Guazzetto (1º Zanni)*

*La Ruffiana (Zagna o Fantasca vieja. A pesar de figurar dentro del diagrama de Ninian Kinnier-Wilson no es una máscara principal puesto que es tardía, posiblemente importada de la Celestina de Rojas.)*

*Lattanzio (1º Zanni)*

*Lesbino (Fantasca)*

*Marco-Pepe (1º o 2º Zanni sin máscara)*

*Meo-Patacca (1º o 2º Zanni sin máscara)*

*Mezzetino (originalmente 1º Zanni, después Infarinato)*

*Pascuarriel (1º Zanni)*

*Pasquella (Ruffiana)*

*Peppè Nappa (Infarinato)*

*Razullo (1º Zanni)*

*Sbrigiani (1º Zanni)*

*Scapino (1º Zanni)*

*Stenterello (2º Zanni sin máscara, algunos lo llaman “la última Máscara” pues su nacimiento sí fue en la escena pero ya en la época de la decadencia)*

*Trappola (2º Zanni)*

*Trastullo (1º Zanni)*

*Trivellino (2º Zanni)*

*Truccagnino (2º Zanni)*

*Zaccagnino (2º Zanni)*

*Zan Salsiccia (Zanni)*

*Zan Tabacco (1º Zanni)*

- Viejos.

*Biscegliese (1º Viejo)*

*Brigante (1º Viejo)*

*Cassandro (1º Viejo)*

*Dona Beatrice (1º Vieja No usa máscara)*

*Dottore Forbizon (2º Viejo)*

*Dottore Partesana (2º Viejo)*

*Dottore Plus-quam-Perfectus (2º Viejo)*

*Facanappa (1º Viejo)*

*Il Bernardone (1º Viejo)*

*L' Alchimista (2º Viejo)*

*Stefanello (1º Viejo)*

*Tartaglia (2º Viejo)*

- Capitanos.

*Babeo*

*Bellavita*

*Bellerofonte Scarabombardone da Rocca di Ferro.*

*Bello Sguardo*

*Cardoni*

*Cocodrilo*

*Cucorogna*

*Fracasso*

*Giangurgolo*

*Mala Gamba*

*Matamoros*

*Pernoualla*

*Rinoceronte*

*Rodomonte*

Scaramuccia

Zerbino

Taglia Cantoni

## 2.2 Los *lazzi*, *canovaccii* y *zibaldoni*.

Como ya se ha dicho, en la *Commedia dell'Arte* se trabajaba con base en la improvisación sobre guiones o estructuras, que contemplaban las acciones principales a realizar, las entradas, las salidas y las Máscaras necesarias en el desarrollo de los mismos. Ejemplo de este tipo de textos es *Il teatro delle favole rappresentative*, de Flaminio Scala impreso en Venecia en el año de 1611 en la que se pueden encontrar 50 *canovaccii*.

Otro documento que sirve para dar un vistazo a la forma en la cual trabajaron aquellos profesionales que le dieron forma y fama a la *Commedia* durante tres siglos es el *Zibaldone* de Abagaro Fiescobaldi (o Francesco Baldi; o Valdés), conocido como *Stefanello Bottarga*<sup>265</sup> cuyo contenido se abordará más adelante.

Estos documentos o *zibaldoni* están formados en su mayoría por *canovaccii* y por *lazzi*; y a continuación se explicarán brevemente.

- *Lazzi*

Se dice que esta palabra, que en singular es *lazzo*, deriva de la expresión *fare l'actio* (llevar a cabo la acción, es decir, la acción escénica) acuñada por los primeros

---

<sup>265</sup> María del Valle Ojeda, *Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga*, revista *Criticón*, Presses Universitaires du Mirail, Francia, Primer cuatrimestre, 1995, #63, pp. 119-138, p121.

actores de la *Commedia*<sup>266</sup>. Los *lazzi* “Consistían en posturas, gestos, guiños y juegos de escena y de palabra que efectuaban para provocar la risa a través de lo burlesco e inesperado o para alegrar una escena y reanimar un juego.”<sup>267</sup>

Según Antonio Fava:

“In comic slang, *lazzo* indicates any solution adopted onstage to provoke laughter in the audience. A minimal *lazzo* is a quick gag, a maximum *lazzo* is a brief, fully structured scene. *Lazzi* form part of the repertory of an actor, who uses them as a sort of supply of sure and effective comic solutions, adaptable to all comedies. A *lazzo* is always linked to a particular character. [...] Actors create their *lazzi* on the basis of general comic principles, but they are then adapted to particular characters; thus we have *lazzi* for the aged characters, for servants, for Capitano. The Lovers usually get wrapped up in *lazzi* but rarely produce them.”<sup>268</sup><sup>269</sup>

Los *lazzi* pueden ser de dos tipos: gestuales y verbales. Antonio Fava utiliza para los segundos un término histórico de origen desconocido que virtualmente está en el olvido; les llama a éstos *bisguizzo*. He aquí un ejemplo: “El *lazzo* de la bondad

---

<sup>266</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.23.

<sup>267</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 39.

<sup>268</sup> “En jerga de comedia, *lazzo* indica cualquier solución adoptada sobre la escena para provocar la risa de la audiencia. Un *lazzo* mínimo es un chiste rápido, un *lazzo* máximo es una breve escena, totalmente estructurada. Los *Lazzi* forman parte del repertorio de un actor, quien lo usa como una fuente de abastecimiento de soluciones cómicas seguras y efectivas, adaptables a todas las comedias. Un *lazzo* está siempre ligado a un personaje en particular. [...] Los actores crean sus *lazzi* con base en principios cómicos generales, pero éstos después son adaptados a personajes en particular; así es como tenemos *lazzi* para los personajes viejos, para los sirvientes, para *Capitano*. Los Enamorados usualmente quedan envueltos en *lazzi* pero raramente los producen.” Traducción Personal.

<sup>269</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.24.

de Pulcinella es que éste, al enterarse por el Capitano o por cualquiera [sic] otro que desea matarlo, y dándose la circunstancia de que no lo conocieran personalmente, se elogia a sí mismo, diciendo: “Pulcinella es un buen hombre, ingenioso e íntegro.”<sup>270</sup>

Los *lazzi* gestuales (que ahora conocemos como “tareas escénicas”) pueden ser: “[...] solos de canto, danzas, acrobacias, pantomimas; simples figuras cómicas a veces (dos criados atados espalda con espalda tratan de comer alternativamente un plato de macarrones puesto en el suelo).”<sup>271</sup> Otro ejemplo es el famoso *El hambre del Zanni* de Dario Fo, que culmina con el *lazzo* de la mosca.<sup>272</sup>

Los *lazzi* eran recursos que servían para llamar la atención del público cuando éste se distraía, para aligerar por medio de la risa algún episodio especialmente pesado o triste, para atraer y dirigir la mirada del público y, a manera de entremés, para dar tiempo de cambios de vestuario o escenografía.

- *Canovaccii*.

Ya se ha mencionado de manera breve el significado y origen de este término (ver nota al pie número 128), por lo que ahora toca el turno de explicarlo.

En principio, “Los canevas –o guiones– como ahora llamamos a esas tramas de la *commedia dell’arte*, eran apenas esquemas de la acción. Cada uno era el libro de apuntes de la comedia y se colocaba fuera de la escena –cuando había un foro

---

<sup>270</sup> Macgowan, K. y Melnitz, W, *Las edades de oro del teatro*, F.C.E., México, 1964, p.81.

<sup>271</sup> Juan Agustín Rossi Viquié, *Tratado de la puesta en escena*, Escenología, México, 2006, p. 133.

<sup>272</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, pp.78-80.

moderno— de modo que ningún actor pudiera equivocarse su “entrada” o “pie” o desempeñar otra escena.”<sup>273</sup>

*Canovaccio* no es el único nombre que recibió. También está *centone*, *soggeto*, *ossatura*, incluso *commedia*; y por supuesto, *scenario*.

Por lo general para los investigadores no hay diferencia entre esta variedad de nombres, pero Antonio Fava sí hace una distinción:

“*Scenario*, like *commedia dell’arte*, is in fact a term which came into use late in the development of the form [...] *Canovaccio* (that which is on the canvas) is the word used by Antonio Fava to mean a short single plot sequence, rather than a three-act structure with sub-plots, and this can be a helpful distinction.”<sup>274</sup><sup>275</sup>

“The *canovaccio* [singular<sup>276</sup>] is a simple synopsis, a technical indication of scenic content, a list of characters and the action to be accomplished by them, perhaps together with some hints about argument and dialogue. [...] A *canovaccio* can be driven by one of three desires: love, money or vengeance, whereas a *scenario*, if one accepts the working distinction, often includes all three in complications of plot and sub-plot.”<sup>277</sup><sup>278</sup>

---

<sup>273</sup> Macgowan, K. y Melnitz, W, *Las edades de oro del teatro*, F.C.E., México, 1964, p.80.

<sup>274</sup> “*Scenario*, al igual que *Commedia dell’Arte*, es de hecho un término que entró tarde en uso en el descubrimiento de la forma [...] *Canovaccio* (aquellos que están sobre el lienzo) es la palabra usada por Antonio Fava para referirse a una secuencia corta de una trama [o conflicto], en vez de una estructura de tres actos con sub-tramas, y esta puede ser una diferencia de gran ayuda.” Traducción Personal.

<sup>275</sup> John Rudlin, *Commedia dell’Arte: an actor’s handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.53.

<sup>276</sup> Nota Personal.

<sup>277</sup> “El *canovaccio* es una simple sinopsis, una indicación técnica del contenido escénico, una lista de personajes y las acciones que ellos han de llevar a cabo, quizás junto con algunas pistas acerca del argumento y el diálogo. [...] Un *canovaccio* puede estar conducido por uno de tres deseos: amor, dinero o venganza, mientras que un

A pesar de que esta diferencia entre *canovaccio* y *scenario* no es muy común, es muy útil pues ayuda a organizar y seleccionar el trabajo a realizar por parte del actor y las compañías. Por ejemplo, puede que un *scenario* sea una pieza de muy alta dificultad para el actor principiante, y por el contrario, puede que un *canovaccio* sea una pieza muy corta o simple para una compañía ya constituida.

- *Zibaldoni*

El *zibaldone* (en singular) era un cuaderno especial donde el actor y las compañías de la *Commedia dell'Arte* registraban sus materiales y descubrimientos; y esto era muy importante, ya que en él “[...] figuraban monólogos, diálogos, *lazzi*, conceptos, dichos, bromas, canciones, metáforas, fábulas, anécdotas, etcétera, apropiados para su personaje.”<sup>279</sup> “En los orígenes, cada actor “se hacía” su *zibaldone*, según sus propias necesidades. Lo comunicaba a sus camaradas y lo confrontaba con los suyos. Anotaba en ellos los hallazgos de sus predecesores, ya que este arte vivía de tradición, de secretos de oficio, que se transmitían de padres a hijos.”<sup>280</sup>

Estos libros contenían los secretos profesionales de los actores que los escribían, por lo que se mantenían resguardados y casi en secreto, hasta que la

---

*scenario*, si uno acepta la diferencia en la práctica, usualmente incluye las tres en complicaciones de trama y sub-trama.” Traducción personal.

<sup>278</sup> Idem.

<sup>279</sup> León Chancerel, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, p.54.

<sup>280</sup> León Chancerel, *El teatro y la juventud*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p.83.

escasez económica obligaba a los actores o a las compañías a llevar su material a un impresor para que se pusieran a la venta.

María del Valle Ojeda hace una descripción de un *zibaldone* atribuido a Stefanello Bottarga, dando así a conocer su contenido:

“El códice comienza por un poema con una alusión a Carlos Valois, (Carlos IX de Francia), donde, por los términos en que se hace referencia al monarca francés, parece que ya ha desaparecido, lo que permite situar la composición poco antes de que los cómicos abandonaran París para encaminarse a España. Contiene además poesías en italiano y en español que, a juzgar por los tachones y los fragmentos reescritos, parecen ser de composición propia; prólogos (uno en latín, cinco en italiano y dos en español); diálogos escénicos; sentencias, agudezas...; una traducción incompleta de la tragedia *Orbecche* de G. B. Giraldi Cinzio; fragmentos endecasílabos sueltos de otra tragedia en italiano; tres parlamentos en español, también endecasílabos sueltos; una glosa en quintillas del *Ave María*, escrita en castellano y en forma dramática; y, por supuesto, varios *scenari*, 23 en total, con dos intermedios.”<sup>281</sup>

Los elementos de la *Commedia dell'Arte*, desde las máscaras hasta los *lazzi*, *canovaccii* y *zibaldoni* le daban una estructura reconocible a las representaciones, y alimentaban la –tan famosa– improvisación que se volvió con el tiempo la pieza más famosa de su técnica.

---

<sup>281</sup> María del Valle Ojeda, Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga, revista *Criticón*, Presses Universitaires du Mirail, Francia, Primer cuatrimestre, 1995, #63, pp. 119-138, p122.

### Capítulo 3.- La técnica.

Cuando se habla de técnica en la *Commedia dell'Arte* se debe tener mucho cuidado porque, históricamente hablando, cada actor y cada compañía codificó su propio método, por lo que no podría haber sólo una manera de ejecutarla; y por otro lado, al ser un material que se pasaba de generación en generación, de maestro a alumno sin escritura de por medio, actualmente no se cuenta con un documento en donde se consigne una metodología específica y detallada.

Las técnicas que se tienen hoy en día son el producto de dos fuentes que se entrelazan: la investigación documental que dio como resultado las reconstrucciones de George y Maurice Sand, Constantín Miklachevsky, Jacques Copeau y posteriormente Jacques Lecoq, y las aportaciones de maestros herederos de familias que desde los siglos de apogeo de la *Commedia dell'Arte* no han dejado de ejecutarla, como es el caso de Darío Fo y Antonio Fava.

En el caso de este capítulo, la técnica que se expondrá es, en su mayoría, la que el maestro Augusto Albanez compartió con los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, resultado de su propio proceso de investigación con base en los documentos a su alcance y en las técnicas de maestros como Copeau, Lecoq, Fo, Jean-Marie Binoche, etc.

Ni la secuencia en que este capítulo está dividido ni los términos de máscara “facial” y “corporal” son usados por Augusto Albanez, sino que son una propuesta personal con el objetivo de asentar claramente el contenido de dicha técnica.

Otro rasgo de importancia en la técnica que se expondrá a continuación es el énfasis que se hace en la concentración simultánea en diversos puntos de atención que el actor debe desarrollar y que le será de gran utilidad en su formación así como en su vida profesional. También se busca que el ejecutante logre un alto nivel de precisión e independencia en sus movimientos pues la actuación con máscara requiere de angulaciones específicas para alcanzar su verdadera eficacia.

Para lograr el manejo óptimo de este método se recomienda practicar constantemente los ejercicios sugeridos en el anexo, con responsabilidad y cuidado para evitar lesiones, y de ser posible bajo supervisión profesional.

### **3.1 Uso de la máscara.**

Dando un vistazo rápido a la historia de la humanidad se puede confirmar que la máscara y el humano se han acompañado desde el inicio de los tiempos y no es casual. El enmascaramiento es un acto de supervivencia y el humano no fue el primero en descubrirlo; si pensando en lo anterior se pone atención al mundo natural varias especies animales y vegetales darán un paso al frente con sus sorpresas habilidades miméticas<sup>282</sup>.

---

<sup>282</sup> Depredadores y presas sobreviven gracias a ese enmascaramiento natural y el humano ha sido testigo de ello. Por ejemplo, el camaleón al cambiar de color logra volverse casi invisible para el ojo de su presa quien termina sus días en la boca del reptil; o el gran grupo de los insectos *Phasmatodea* (del latín *phasma*, fantasma) que partiendo de su increíble parecido a ramas, hojas y trozos de corteza adaptan su comportamiento para camuflarse con su entorno. El mejor ejemplo de enmascaramiento natural lo encontramos en la familia de los cefalópodos, en particular en el “pulpo imitador” (*Thaumoctopus mimicus*), quien no sólo cambia de color para camuflarse con el medio o disuadir a sus depredadores, sino que logra modificar su comportamiento (actitud física) para “representar” diversos animales (se sabe de 15 diferentes), la mayoría de ellos más venenosos o peligrosos que su atacante. El pulpo imitador, al cambiar de color, también transforma su corporalidad incluyendo la calidad de sus movimientos; y este es el mismo trabajo que hace un actor al calzar una máscara.

Al igual que en el mundo natural, la máscara surgió por la necesidad fundamental de sobrevivir, de proteger al portador de los peligros tangibles e intangibles, cubriendo la debilidad y revelando el poder. Pronto estas máscaras dieron rostro a los dioses que ordenaban el universo; y el hombre, al fin, conoció a sus creadores a través de su creación y logró la comunión con sus más grandes pasiones, así como con sus más profundos miedos.

Esta comunión entre el mundo intangible (donde habitan las ideas, lo divino y lo espiritual) y el mundo tangible dio como resultado el nacimiento del ritual, donde lo que carece de peso, volumen y medida, adquiere estas características al mismo tiempo que lo temporal, perecedero y corruptible se torna perfecto e inmortal. La máscara transforma.

El ritual dio origen al Teatro y ahí el rostro de los dioses se trocó en el de hombres; y aunque la máscara dejó de ser divina, no perdió su esencia mística. Es por esto que Giorgio Strehler comenta lo siguiente: “The mask is a terrible, mysterious instrument. It has always given me and continues to give me a feeling of fear. With the Mask we are on the threshold of a theatrical mystery whose demons reappear with static, immutable faces, which are at the very roots of theatre.”<sup>283”284</sup>

---

Mark Norman y F.G. Hochberg, *The “Mimic Octopus” (Thaumoctopus mimicus n. gen. et sp.), a new octopus from the tropical Indo-West Pacific (Cephalopoda: Octopodidae)* en *The Molluscan Research*, volumen 25, número 2, Magnolia Press, Australia, 2005, pp.57-70. Recuperado el 24 de junio del 2014 de [www.mapress.com/mr/content/v25/2005f/n2p070.htm](http://www.mapress.com/mr/content/v25/2005f/n2p070.htm)

<sup>283</sup> “La máscara es un terrible instrumento misterioso. Siempre me ha dado y continúa dándome una sensación de temor. Con la máscara estamos en el umbral de un misterio teatral cuyos demonios reaparecen con rostros inmutables, estáticos, que están en las raíces mismas del teatro.” Traducción Personal.

Poco a poco, el profundo respeto, casi miedo, que producían las máscaras se fue diluyendo y pronto aparecieron las máscaras utilitarias y sociales. Las primeras no tienen el objetivo de representar sino de proteger. Al día de hoy, las máscaras utilitarias son muy comunes, por ejemplo: las caretas de soldador, los cubre-bocas, las protecciones faciales de policías y soldados, etc. Por su parte las máscaras sociales tenían (y tienen) el objetivo de cubrir, manteniendo en el anonimato la identidad del portador, en especial en las fiestas y en el carnaval, para poder dar rienda suelta a sus deseos carnales. Octavio Paz lo describe en su *Laberinto*: "El individuo respetable arroja su máscara de carne y la ropa oscura que lo aísla y, vestido de colores, se esconde en una careta, que lo libera de sí mismo."<sup>285</sup>

Las máscaras sociales aún poseían un poder transformador: "A masked man had no right to bear arms during Carnival season in medieval Italy because he was considered to have divested himself of his own identity by assuming another persona, for whose actions he was therefore not responsible."<sup>286</sup><sup>287</sup>

El poder despojarse de sí mismo para asumir una segunda naturaleza fue la razón por la cual el actor adoptó a la máscara sin saber que no sólo le daría la capacidad de representar lo que era más grande que él, sino que lo liberaría de las ataduras

---

<sup>284</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.34.

<sup>285</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México, 1959, pp.46-46.

<sup>286</sup> "Un hombre enmascarado no tenía derecho a portar armas durante la temporada de Carnaval en la Italia medieval porque se consideraba que se había despojado de su propia identidad, asumiendo otra persona, de cuyas acciones por lo tanto no era responsable." Traducción Personal.

<sup>287</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.34.

compuestas por la tinta del autor que se había conformado con reproducir las fórmulas del pasado, regresándole su capacidad creadora y con ello perpetuándolo en el tiempo. Así llegamos a las máscaras de la *Commedia dell'Arte*.

“Jacques Copeau, refiriéndose a la discutida eficacia cómica de la máscara, puesta en duda debido a que se encuentra privada del rico juego de la fisonomía, afirmaba que en la “Divina Commedia dell’Arte”, como solía definirla, “ la máscara ayudaba al actor a recitar venciendo su natural timidez y a abandonarse espontáneamente con todo su cuerpo al arte de la expresión.””<sup>288</sup>

En esta cita se puede entender todo el poder que la máscara le otorga al ejecutante: lo protege del escrutinio público que genera timidez, cubre su identidad para que se revele la del personaje que interpreta y esto lo lleva a transformar su cuerpo para traer al plano de lo tangible a un ser que habita el mundo intangible.

Pero para que este evento casi mágico se dé, es necesario que el ejecutante tenga amplios conocimientos técnicos y entienda a fondo las características del objeto que cubre su rostro.

“A modern actor of Western culture, who has not passed through a strong experience with masks, once the semblance is put on, tends to delegate. He slips into the mask and waits –or believes– that the mask itself will put into action all its aesthetic dynamic signifiers, simply by virtue of the presence and visibility of the mask itself.”<sup>289</sup><sup>290</sup>

---

<sup>288</sup> Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell’Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990, p.45.

<sup>289</sup> “Un actor moderno de cultura occidental que no ha pasado por una experiencia fuerte con máscaras, una vez que el semblante está puesto, tiende a delegar. Se desliza en la máscara y espera -o cree- que la máscara

“Everything changes in the stage artist once the mask is on. Body, voice, language. Everything must change: by putting on a mask, an actor can no longer act or speak as he does in daily life.”<sup>291</sup><sup>292</sup>

Con esto debe quedar claro que portar una máscara no es suficiente. El actor necesita habilitar su cuerpo para asumir cualidades diferentes e independizar sus movimientos. Para esto se proponen los ejercicios de Fragmentación<sup>293</sup>.

Una vez iniciado el proceso de entrenamiento corporal, el primer paso que se debe dar para desarrollar la técnica de la actuación con máscara es la construcción de la misma; una vez confeccionada, el paso siguiente es traducir los elementos que la componen, que en esencia provienen de la plástica, al lenguaje del Teatro que es la acción (es en este punto donde los referentes animales pueden ser de gran ayuda para lograr entender el cúmulo de posturas, velocidades, tensiones, extensiones, ritmos, etc.), y el cual se expresará a través del cuerpo. Una vez que se tienen ambos elementos, entendidos como “máscara facial” y “máscara corporal”, se procede a unificarlos en una primera exploración frente al espejo, a la cual se le da el nombre de Bautizo.

---

por sí misma pondrá en acción todos sus significantes estéticos dinámicos, simplemente por virtud o por la presencia y visibilidad de la propia máscara." Traducción Personal.

<sup>290</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.3.

<sup>291</sup> “Todo cambia en el artista de la escena una vez que la máscara está puesta. Cuerpo, voz, lenguaje. Todo debe cambiar: al ponerse una máscara, un actor ya no puede actuar o hablar como lo hace en su vida diaria.” Traducción Personal.

<sup>292</sup> Ídem.

<sup>293</sup> Ver punto 3.1.2.1 Fragmentación.

A grandes rasgos, esta es la técnica necesaria para lograr una buena interpretación con máscara, la cual se explicará a detalle en los puntos subsecuentes.

Para dar conclusión a este punto citaré a Jacques Lecoq:

“Actuar bajo una máscara expresiva<sup>294</sup> es alcanzar una dimensión esencial del juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá una vez más, de referencia para el actor.

La máscara expresiva hace aparecer las líneas maestras de un personaje<sup>295</sup>. Estructura y simplifica la actuación, ya que transmite al cuerpo las actitudes esenciales. Depura la actuación, filtra las complejidades de la mirada psicológica, impone *actitudes guía* al conjunto del cuerpo. Si bien puede ser muy sutil, la actuación con máscara expresiva se apoya siempre sobre una estructura básica, que no existe en la actuación sin máscara. Por eso este trabajo es indispensable para la formación del actor. **Cualquier tipo de teatro, sea cual sea su forma, se beneficiará de la experiencia del actor que haya actuado con máscara.**<sup>296</sup>

### 3.1.1 Máscara facial.

Las Máscaras de la *Commedia dell'Arte* son los tipos fijos que a través de los siglos han llegado hasta nuestros días con todos sus elementos definidos y diferenciados entre sí; cada una de ellas es una unidad indivisible. Tomando como ejemplo a *Arlecchino*, si al actor le despojamos de su máscara y vestuario, posiblemente no

---

<sup>294</sup> Si bien es cierto que las máscaras expresivas que Lecoq emplea en su pedagogía difieren con las de *Commedia dell'Arte* en que son máscaras completas y no medias máscaras y en que no son ni pretenden ser tipos fijos, ambas llegan a los resultados contenidos en la cita. Nota Personal.

<sup>295</sup> En el caso de la máscara de *Commedia* dota las líneas maestras del tipo fijo que representa. Nota Personal.

<sup>296</sup> Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, Alba Editorial, Barcelona, 2003, p.84 (El resaltado en negritas es propuesta personal, no aparece en el texto original).

podamos distinguir al personaje que representa. Si por el contrario, le retiramos su corporalidad característica, sería difícil decir que este hipotético actor pudiera ser el famoso *zanni* de Bérgamo aun viéndose como él. A pesar de esta unidad, se dividirá el estudio de la Máscara en dos etapas para entender de mejor manera la naturaleza del trabajo actoral en la *Commedia dell'Arte*: la construcción de la máscara facial y la construcción de la máscara corporal.

La máscara facial es:

"[...] first of all a physiognomorphic [sic] object. The actor puts on the object by placing it over his face and therefore acquires the face modeled by the mask itself, along with the characteristics that the mask is intended to express. The actor takes on all the expressive consequences imposed by the mask, including both physical behavior and qualities of character. Each mask's form is a combination of signifiers imposing distinct characteristics."<sup>297</sup><sup>298</sup>

Estos significantes a los cuales se refiere Antonio Fava son los "rasgos faciales" o líneas que componen a la máscara y que sirven a la construcción de la máscara física. Por ejemplo, una nariz muy larga y respingada da la apariencia de un carácter orgulloso, y esto en la máscara corporal se traducirá en movimientos grandes, una forma de caminar segura, a grandes zancadas, con brazos y piernas abiertas; el caso de *Capitano*. Por el contrario, una nariz chata y ligeramente levantada da un aire de

---

<sup>297</sup> "[...] es en primer lugar un objeto que cambia el rostro ("fisonomórfico"). El actor se pone el objeto colocándolo sobre su cara y por lo tanto adquiere la cara modificada por la máscara misma, junto con las características que la máscara pretende expresar. El actor asume todas las consecuencias expresivas impuestas por la máscara, incluyendo ambos comportamiento físico y cualidades de carácter. Cada forma de la máscara es una combinación de significantes imponiendo características distintas." Traducción Personal.

<sup>298</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.3.

curiosidad muy propio de *Arlecchino*, que se vale (entre otras cosas) de su sentido del olfato para lograr saciar su hambre.

Partir de la construcción de la máscara facial logra una máscara corporal coherente y bien integrada que ayudará a la interpretación del actor y al reconocimiento de la Máscara por parte del público.

“The use of a mask is often necessary for practical reasons. It is called for to characterize, to create a character who is obviously and unequivocally that certain thing. Makeup alone may not be enough or be poorly visible or faded. The facial mobility and mimicry of the actor, even when excellent, are subject to inconsistency and confusion. From a distance, all facial expressions is [sic] attenuated and becomes vague and therefore ineffective on an expressive level.”<sup>299</sup><sup>300</sup>

La construcción de máscaras de la *Commedia dell'Arte* es un proceso que inicia con la selección de la Máscara a ejecutar. Se deben conocer ciertos elementos fundamentales:

- Su categoría en la *Commedia*: El saber si es *Zanni*, *Vecchio*, etc., sirve para ubicar las líneas fundamentales. Por ejemplo, los viejos tienen muchas más arrugas que los criados, que por lo general son jóvenes (o no tan viejos, hay

---

<sup>299</sup> “El uso de la máscara a menudo es necesario por razones prácticas. Se requiere para caracterizar, para crear un personaje que es obviamente e inequívocamente esa misma cosa. Usar sólo maquillaje puede no ser suficiente o ser poco visible o diluido. La movilidad facial y mímica del actor, así sea excelente, está sujeta a la incongruencia y a la confusión. A la distancia, toda expresión facial es atenuada y se vuelve vaga y por tanto ineficaz en un nivel expresivo.” Traducción Personal.

<sup>300</sup> *Ibid*, p.6.

excepciones) y tienen la nariz caída en referencia directa a su impotencia sexual.

- Su rol: Diferenciar si se juega como primero o segundo (ya sea *Zanni*, *Innamorati* o *Vecchii*) logra que se ponga atención en las líneas que detallan el carácter de la Máscara. Por ejemplo, las líneas que forman arcos de sorpresa sobre los ojos de *Dottore* que revelan su alta capacidad intelectual (2º viejo) no son compatibles con las líneas caídas que le dan a *Pantalone* (1er viejo) un aspecto de extrema ancianidad y decrepitud.
- Sus características individuales: Este punto se refiere a la gran cantidad de información específica de cada personaje como su origen, el significado de su nombre, las pequeñas historias que lo rodean, las diversas animalidades con las que se puede comparar su actitud, su comportamiento, los registros escritos en *lazzi*, *canovaccii* y *zibaldoni*, etc., que le aportarán detalles a la construcción de la máscara.

Una vez elegida e investigada la máscara que se va a construir, se inicia el modelado, que debe partir de las medidas del rostro del ejecutante, pues es común que en el teatro (especialmente el teatro realizado por estudiantes y producciones que no cuentan con un amplio presupuesto) se vean máscaras que no corresponden a la medida del rostro del actor (muchas de ellas no están confeccionadas para las representaciones escénicas sino que son decorativas), enfatizando su calidad de objeto y haciendo más difícil su aceptación por parte del público; sin mencionar que son muy incómodas para el actor en escena.

En el modelado es muy importante que, independientemente de la técnica de confección, se revise que las líneas efectivamente den la apariencia de los diversos estados de ánimo que se pretende contengan las máscaras. Para esto se debe tomar el modelado y moverlo en diferentes ángulos (bajar la nariz, subirla, perfilarla a ambos lados, inclinarla, etc.) para corroborar que haya un cambio de expresión en ella. Esta etapa del proceso ayuda al actor a registrar qué posturas de la máscara corresponden a qué emoción y facilitar el paso siguiente que es el de la construcción de la máscara corporal.

Al respecto Jacques Lecoq apunta lo siguiente: “Una buena máscara de teatro debe poder cambiar de expresión siguiendo los movimientos del cuerpo del actor [incluidas las angulaciones del rostro<sup>301</sup>].”<sup>302</sup> A su vez, Dario Fo apunta lo siguiente: “Es imposible articular muecas, expresiones extrañas o guiños cuando llevas máscara: no te permite movilidad facial alguna, y te encuentras con la misma mueca fija todo el tiempo. Pero, como hemos dicho, gracias al apoyo gestual de todo el cuerpo consigues dar expresividad y movilidad a la máscara.”<sup>303</sup>

María de la Luz Uribe justifica este ejercicio híbrido de las artes plásticas y dramáticas:

“Las máscaras estaban confeccionadas en un cuero delgado y liviano que privaba al actor de la movilidad de expresión, pero le permitía entregarse a un

---

<sup>301</sup> Nota Personal.

<sup>302</sup> Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, Alba Editorial, Barcelona, 2003, p.85.

<sup>303</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p.67.

juego curioso: el de “mover la máscara”, o sea, mostrarse en diversos ángulos de modo que pudiera verse cómica, y luego pasar a ser inquietante, trágica o monstruosa. Le exigía al mismo tiempo una gran precisión de movimientos y expresión corporal y le daba la posibilidad de cambiar la voz [...]”<sup>304</sup>

Aunque en el capítulo dos ya se han descrito las líneas que cada máscara posee, se sugiere revisar cuanto documento pictográfico se tenga a la mano, como los del *Recueil Fossard* (ver nota 250), los grabados de Jacques Callot y en especial los diseños que Amleto y Donato Sartori han realizado, ya que son ellos quienes redescubrieron el arte de la confección de máscaras en Italia, que se había perdido desde la decadencia de la *Commedia dell’Arte*.

Tocante a los diversos materiales en los cuales se puede confeccionar una máscara, el más recomendado es el cuero, ya que permite la transpiración y es muy ligero y resistente, aunque es muy difícil de trabajar de manera adecuada y requiere una formación aún más especializada.

El material más común para fabricar máscaras, y que si se tiene cuidado promete larga duración, es el papel. Con él se puede controlar el peso y la resistencia que tendrá y permite lograr gran número de colores y acabados. Con este material existen muchas técnicas de confección.

El material que no se recomienda para la confección de máscaras teatrales es la venda de yeso, pues la máscara resultante es muy frágil, quebradiza y suelta

---

<sup>304</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 34.

partículas de yeso que pueden introducirse en los ojos y ocasionar accidentes y lesiones al ejecutante.

Si el actor en formación no cuenta con algún conocimiento de confección de máscaras o quiere profundizar en ello, se sugiere la lectura del libro *Máscaras Teatrales* de Margherita Pavia editado por *Escenología*<sup>305</sup>.

Una vez construida y confeccionada la máscara facial, se procederá a la construcción de la máscara corporal, no sin antes resaltar un principio que resulta en dos puntos de suma importancia. La máscara debe habitar en unidad con lo que la rodea, es decir, que tanto el objeto que se coloca en el rostro, como el cuerpo del actor y todo lo que se incluye en escena deben pertenecer a un mismo universo; en la ficción las máscaras ya no son objetos sino que son las caras naturales de los personajes. Por lo tanto, en primer lugar debe quedar claro que la máscara, una vez calzada en el rostro del actor no se debe tocar, ya que el moverla o acomodarla a la vista del público le restituye su calidad de objeto y rompe la convención del rostro. Dario Fo lo explica así:

“Para empezar, la máscara impone una obligación especial: no se puede tocar. Si la tocas cuando la llevas puesta, desaparece. La máscara aparece contaminada, se vuelve un artilugio repugnante. Ver las manos sobre la máscara es un hecho nefasto, insoportable. No puedes permitirte. Mientras hablas, los gestos que haces parecen ampliarse. Es el valor del cuerpo lo que determina el peso de la máscara. En pocas palabras, si avanzo unos pasos, la máscara cobra un valor. Si de pronto, cambio la posición y camino con otra

---

<sup>305</sup> Margherita Pavia, *Máscaras teatrales: materiales y técnicas de construcción*, Escenología, México, 2002.

cadencia, toma otro valor. Debajo, mi cara permanece impasible, inexpresiva, porque toda la expresión a la máscara se la da el cuerpo.”<sup>306</sup>

En segundo lugar, los ojos del actor deben estar bien abiertos e igualmente moviéndose en función de la máscara pues esto le potencia su calidad de rostro, lo que nos lleva a la Técnica Ocular.

### **3.1.1.1 Técnica Ocular.**

Es muy común que el actor que inicia el trabajo con la máscara le delegue toda la responsabilidad a ésta, y muchas veces hasta la mirada se aprecia abandonada. Posiblemente el ejecutante piensa que el público no podrá distinguirlo o que la máscara será lo suficientemente poderosa como para ocultarlo. Es verdad que a cierta distancia el público puede no distinguir la dirección de los ojos, especialmente si no se abren bien, pero lo que debe quedar claro es que el delegarle todo el trabajo expresivo a la máscara la reduce a una simple careta, limitando así su rango de acción e inutilizándola en escena.

Los ojos son uno de los elementos del rostro que más sirven a la comunicación humana (consciente e inconsciente), y en el caso de la actuación con máscara ayudan a compensar la inmovilidad facial y a reforzar sus diferentes expresiones. Una vez que la máscara está sobre el rostro del actor, los ojos, que son visibles para el público, deben moverse en función de las necesidades de la Máscara que está en escena. Por ejemplo, si la Máscara está viendo algo que está muy alejado, los ojos se

---

<sup>306</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p.51.

clavarán en el horizonte; pero si, al contrario, se está viendo algo muy cercano, posiblemente se tenga que “hacer bizcos” para dejar clara su cercanía.

Los ejercicios que componen la técnica ocular (que se exponen en el inciso “a)” del Anexo) los ha codificado Augusto Albanez a partir de ejercicios de la Programación Neuro-Lingüística (PNL), que tocante al tema propone la existencia de un código subconsciente expresado a través de las posiciones oculares que revela los procesos mentales al momento de la comunicación. Estos movimientos se dividen en tres niveles, arriba, medio y abajo; y en dos direcciones, izquierda y derecha.

Cuando el movimiento de los ojos se dirige hacia arriba, se puede entender que el sujeto al que se observa está pensando a nivel visual; si lleva los ojos a su “arriba-izquierda” significa que está recordando una imagen (lo vivió), y si los lleva a su “arriba-derecha” significa que está construyendo una imagen a partir de otros elementos (no lo vivió pero lo construye).

Si el movimiento de los ojos se dirige a los laterales del nivel medio, se puede apreciar el proceso mental de los sonidos: “lateral-izquierdo” el recuerdo o la percepción de sonidos conocidos y “lateral-derecho” la formación o la percepción de sonidos nuevos o desconocidos.

El último nivel es el de la introspección. Si la mirada se dirige hacia “abajo-derecha” el pensamiento se dirige a los sentidos, especialmente al sentido del tacto y del gusto, y si se dirige hacia “abajo-izquierda” revela un diálogo interno.

El conocer estos movimientos permite al actor sumar recursos a su caudal expresivo, aunque no se recomienda el tomarlos como verdad absoluta, ya que la PNL no es una ciencia comprobada.

El objetivo de la técnica ocular es el entrenamiento de los músculos que propician el movimiento de los ojos, alistándolos para las necesidades específicas de la Máscara en escena.

### **3.1.2 Máscara corporal.**

Este es, sin duda, el punto alrededor del cual debe girar la atención del actor en formación al introducirse en el mundo de la *Commedia dell'Arte*, pues aquí es donde todo el material obtenido de la investigación documental se complementará con la técnica para resultar en una herramienta muy útil no sólo para la actuación con máscara sino para cualquier estilo de actuación en general.

Es muy común que los actores mismos se dividan en dos grandes grupos: “vivenciales” (se valen de su material emotivo para lograr sus objetivos escénicos) y “formales” (se valen de “la forma” para lograr sus objetivos escénicos). Esta división generalmente provoca que se tenga una opinión radicalizada del quehacer actoral y, como consecuencia, muchos actores en formación terminan por suscribirse a un solo grupo, sin tener en cuenta que ambos “estilos” se complementan entre sí. La *Commedia dell'Arte* es un buen ejemplo de ello, pues la Máscara se basa en el trabajo corporal del actor (estilo formal) y al mismo tiempo, no puede sustraerse de los procesos psicológicos de su ejecutante (estilo vivencial). Antonio Fava expone lo siguiente:

“In *Commedia*, psychology is present everywhere and subject to two fundamental principles: total physicality and collective meaning.

First, psychological intention is expressed through the actor’s total physicality. For example, when a typical actor, trained in the familiar psychological method of twentieth-century theater, must include the entire audience in his gaze, he will carry out this action in an immobile way with a single, unchanging facial expression (in this case, usually an “intense” one). Only the eyes will move. If, on the other hand, a *Commedia* actor playing a Zanni character wants to achieve the same effect, he or she will do the following:

- Before taking action, consider the audience as a gathering of individuals rather than as a mass.
- Move his or her gaze from one spectator to the next, indicating with head and eyes precisely which individual spectator is singled out, then move to the next; then the next, and so on.
- Without obviously stopping at each and every spectator, make a “selection” from each part of the hall, to suggest a sampling of the entire crowd.<sup>307</sup><sup>308</sup>

---

<sup>307</sup> “En *Commedia*, la psicología está presente por doquier y sujeta a dos principios fundamentales: corporalidad total y significado colectivo. En primer lugar, la intención psicológica se expresa a través de la corporalidad total del actor. Por ejemplo, cuando un típico actor, entrenado en el familiar método psicológico del teatro del siglo XX, debe incluir a toda la audiencia en su mirada, él llevará a cabo esta acción de forma inmóvil con una sola, inmutable expresión facial (en este caso, usualmente uno "intenso"). Sólo los ojos se moverán. Si, por el contrario, un actor de *Commedia* interpretando a un Zanni quiere lograr el mismo efecto, él o ella hará lo siguiente:

- Antes de realizar una acción, considerará a la audiencia como un conjunto de individuos y no como una masa.
- Moverá su mirada de un espectador al siguiente, indicando con la cabeza y los ojos de manera precisa a qué espectador individual se está señalado, a continuación, pasará al siguiente; luego al siguiente, y así sucesivamente.
- Sin detenerse de manera obvia en todos y cada uno de los espectadores, hará una "selección" de cada parte de la sala, para sugerir una muestra de la multitud entera.” Traducción personal

La simple acción de mirar al público llevará al actor a encontrar el ritmo de su ejecución al pasar de espectador en espectador; con algunos sostendrá la mirada y el tiempo, con otros pasará rápidamente, pero siempre haciéndoles sentir que son parte fundamental de la realidad de la escena, y algunas veces (¿por qué no?) incluyendo lo que pase en la zona de butacas, extendiendo así las fronteras de la ficción. Fava continúa:

“The actor’s body will adjust directionally and provide parallel actions suited to what he sees, such as waving and showing admiration or contrapuntal independent actions, such as scratching, adjusting oneself, and so on. [...] *Doing the thing* turns into *the spectacle of doing the thing*.”

As for the nonmasked [sic] characters, in *Commedia dell’Arte* the commitment, the requirements, the technique, and the rhythm are all the same.<sup>309</sup><sup>310</sup>

El actor de *Commedia*, debe buscar mantenerse todo el tiempo que se requiera dentro del rango visual del público (de ahí que se ajuste “direccionalmente”), y mientras lo hace, debe justificar su estadía en la escena con acciones que sean coherentes con lo que está pasando a su alrededor, es decir, debe accionar y responder a lo que ve, y hacer lo mismo a nivel del personaje. Esta tarea no es

---

<sup>308</sup> Antonio Fava, *The comic mask in the Commedia dell’Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007, p.XIV.

<sup>309</sup> “El cuerpo del actor se ajustará de manera direccional y proporcionara acciones paralelas adecuadas a lo que ve, como saludar agitando la mano y mostrar admiración o acciones independientes contrapunteadas, como rascarse, ajustarse, y así sucesivamente. [...] *Hacer la cosa* se convierte en *el espectáculo de hacer la cosa*.”

Para los personajes sin máscara, en *Commedia dell’Arte* el compromiso, los requerimientos, la técnica, y el ritmo son los mismos.” Traducción Personal.

<sup>310</sup> Ídem.

exclusiva de los actores de la *Commedia dell'Arte*, al contrario, es el fundamento del oficio del actor. El énfasis que hace la *Commedia dell'Arte* en estos principios es lo que la posiciona como una herramienta muy útil en el entrenamiento actoral.

Una vez abordado el primer principio al que la psicología está sujeta, que es entender a la corporalidad total como el vehículo de ésta ante el público, toca el turno al segundo:

“The second fundamental principle is that psychological intention always assumes a collective meaning. The actor studies a collective behavior: Zanni starts in fear at a sudden loud noise because everyone starts in fear in such a moment. He reacts quite plainly because fear induces everyone to react plainly. The actor attributes this behavior to Zanni (the character) and elaborates it through technique, style, and all the conditions that undergird the presentation of that character and his fear in that moment.

Building the “psychology of a character” in the *Commedia dell'Arte* calls for the actor to combine these elements: study of collective psychology; *putting into mask* the collective behavior by applying it to the character, its gestures, traits, and poetry; and making that behavior *unique* through the necessarily unique style of the performer. The result will be true to the tradition and, at the same time, the immediate moment of performance when the artist communicates with the real living, present audience, with whom that artist shares the culture and rhythms of expression, mutual understanding, and complicity.<sup>311</sup><sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> "El segundo principio fundamental es que la intención psicológica siempre asume un significado colectivo. El actor estudia un comportamiento colectivo: *Zanni* se asusta con un ruido fuerte y repentino, porque todo el mundo se asusta en un momento así. Él reacciona tan abiertamente porque el miedo induce a todos a reaccionar de manera abierta. El actor le atribuye este comportamiento a *Zanni* (el personaje) y lo elabora a través de la técnica, el estilo, y todas las condiciones que sustentan la presentación de ese personaje y su miedo en ese momento.

Con lo anterior debe quedar claro que la *Commedia dell'Arte* no se suscribe a ninguno de los “estilos” sino que se vale de ambos para lograr el objetivo que toda técnica de actuación busca: que la actuación sea verosímil en función de la ficción que habita el escenario. No hay técnica de actuación que se sustraiga de los dos principios antes expuestos pues todas necesitan al cuerpo como medio expresivo y el estudio de la psicología colectiva para lograr una buena comprensión por parte del espectador o, incluso, transgredirlo.

El principio de corporalidad total se da como resultado de la necesidad escénica: al inmovilizar el rostro, el ejecutante debió compensar con el resto del cuerpo (incluida la voz, desde luego) “[...] haciendo de éste un nuevo rostro de movimiento incesante, estudiado, perfecto; y demuestra así que “los gestos tienen un lenguaje, las manos una boca, los dedos tienen una voz”, como ya pensó el poeta griego Nonnus en el siglo V después de Cristo.”<sup>313</sup>

Esta corporalidad de la *Commedia dell'Arte* fue tan llamativa, que quedó registrada en la historia con gran énfasis y por ello muchos investigadores han cometido el desacierto de limitarla a una colección de movimientos codificados y acrobacia sin sentido, logrando Máscaras incompletas.

---

La construcción de la "psicología de un personaje" en la *Commedia dell'Arte* exige al actor combinar estos elementos: estudio de la psicología colectiva; *el poner en la máscara* el comportamiento colectivo, aplicándolo al personaje, sus gestos, rasgos, y poesía; y el hacer único ese comportamiento a través del estilo necesariamente único del intérprete. El resultado será fiel a la tradición y, al mismo tiempo, al momento inmediato de la interpretación cuando el artista se comunica con la vida real, público presente, con la que el artista comparte la cultura y ritmos de expresión, comprensión mutua y complicidad.” Traducción Personal.

<sup>312</sup> *Ibíd.*, p.XV

<sup>313</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 34.

La construcción de la máscara corporal culmina el proceso que se inició con la máscara facial, traduciendo la información que da la máscara a corporalidad total: movimientos, posturas, ritmos, tempos, pulsos y tonos vocales. Con todo esto, el ejecutante y la Máscara en conjunto logran una gama infinita de posibilidades expresivas que dentro de la ficción son delimitadas por la psicología colectiva.

Es por esto que el actor en formación debe estudiar las posibilidades motrices de su cuerpo y así poder ejecutar lo que la Máscara necesita y la mejor forma de entenderlo es fragmentarlo en pequeñas unidades. Este es el principio de la Fragmentación.

### **3.1.2.1 Fragmentación.**

Dario Fo dice lo siguiente acerca de la importancia del entrenamiento físico del actor:

“Mover los miembros y el tronco con sabiduría y elegancia no afectadas debería ser el momento inicial, preparatorio del actor. El aprendizaje de la técnica motriz de la respiración, hasta la acrobacia, debería ser la base de nuestro oficio antes incluso de aprender a colocar la voz. He visto a importantes directores llorar ante el apuro de algunos actores, incapaces de controlar su gestualidad. Resolvían su falta de naturalidad metiéndose las manos en los bolsillos o jugueteando inútilmente, con las solapas de la chaqueta o con los puños de la camisa, o tocándose el pelo.”<sup>314</sup>

El entrenamiento del cuerpo en la *Commedia dell'Arte*, entre otras cosas estará enfocado en la independización de los movimientos que apoyarán la creación de la

---

<sup>314</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p.65.

máscara corporal y los efectos cómicos de cada uno de los personajes que habitarán la escena. Rudlin nos da un ejemplo de esta independencia de movimientos:

“For example, your master calls: your body must go but your attention remains fixed on the spoonful of pasta that Pulcinella is offering you; Colombina enters, in a loving mood –You register this fact as your master calls again (not to go at once will mean a beating). The resolution of the master/Colombina choice is to go back and eat the pasta, but this action will not be comedic unless the mask has sustained the interest of its gaze during the physicalization of the other two demands.<sup>315</sup><sup>316</sup>

El *Zanni* de este ejemplo, debe atender a tres estímulos diferentes: el llamado del patrón, el hambre que siente al ver la pasta y los ofrecimientos de *Colombina*; y debe responder a ellos con su cuerpo: la nariz y los ojos estarán clavados en la cuchara de *Pulcinella*, mientras sus brazos y su pecho podrían estar tirando hacia donde está su patrón, y su pelvis seguramente apuntará hacia su anhelada compañera de trabajo. Si no se logra la independencia de los movimientos del cuerpo, este *lazzo* no tendría más gracia que ver al *Zanni* correr de un punto a otro tanto como dure esta situación. Es gracias a la técnica de la Fragmentación que el ejecutante obtendrá la libertad corporal para atender estas tres hipotéticas demandas y aún más.

---

<sup>315</sup> “Por ejemplo, tu patrón llama: tu cuerpo debe ir pero tu atención se mantiene fija en la cucharada de pasta que *Pulcinella* te está ofreciendo; *Colombina* entra, en un humor amoroso –Registras este hecho mientras tu patrón llama de nuevo (no responder de inmediato significará una paliza). La solución a la elección patrón/Colombina es regresar y comer la pasta, pero esta acción no será cómica a menos que la máscara haya sostenido el interés de su mirada durante la interpretación corporal de las otras dos demandadas.” Traducción Personal.

<sup>316</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, pp.40-41.

Antes de continuar con la técnica, se debe hacer notar un punto de suma importancia: la mirada de la máscara.

En nuestra vida cotidiana la mirada se dirige con un rápido movimiento de los ojos. Basta con que alguien diga “mira aquí” para que nuestros ojos sigan la dirección sugerida y logren percibir tal o cual objeto. Este mismo movimiento, perfectamente claro para el que esté cerca, es casi invisible cuando se está en escena; y se diluye aún más cuando se porta una máscara. Por esta razón, muchas veces no es clara la ejecución del actor enmascarado pues no se logra distinguir a quién o de qué está hablando.

Para que la dirección de la mirada sea clara, ésta debe ser evidenciada con el movimiento y la dirección de la nariz pues siendo la parte más prominente de la máscara y al estar entre los ojos funciona como una flecha. Rudlin lo explica así:

“In order to understand how its gaze works, it is important to appreciate that the mask has only one eye –which you need to imagine as situated at the end of the nose. If the eye-holes are correctly placed for the wearer a kind of tunnel vision is set up, a constant reminder that the mask’s expressive range is also limited. The world ceases to have dimensions and the only means of finding your way around it is to “follow your nose”. The neck has to become alive in a manner that is rarely demanded of it in the three-dimensional world where the eyes shift their focus with only minimal alterations of head position – if major changes in attention are needed then whole body is required to make a sympathetic movement. In Commedia mask work the body is often required

to be doing something different, working contrapuntally or even paradoxically.<sup>317</sup><sup>318</sup>

Los ejercicios de Fragmentación serán muy útiles para preparar al cuello y al resto del cuerpo en la ejecución de los movimientos y posturas extra cotidianas que son necesarios en la construcción de la Máscara.

La técnica de la Fragmentación propuesta por el maestro Augusto Albanez, se compone de seis grupos con cinco posiciones cada una, lo que da un total de treinta posiciones independientes que logran una gran cantidad de combinaciones posibles (ver inciso “b)” del Anexo).

### **3.1.2.2 Respiración y articulación.**

La respiración es un aspecto del entrenamiento actoral al que pocas veces se le pone la atención debida pues es algo que hacemos cotidianamente de forma natural. Por esta razón, muchos actores que incursionan en el trabajo con máscara no reparan en ciertos hábitos que con una máscara puesta se transforman en vicios; y pasa lo mismo con la articulación de las palabras al momento de hablar.

---

<sup>317</sup> “Con el fin de entender cómo funciona su mirada, es importante tener en cuenta que la máscara tiene un solo ojo, que debes imaginar como si estuviera situado en el extremo de la nariz. Si los agujeros de los ojos se colocan correctamente queda establecida una especie de visión de túnel para el usuario, un recordatorio constante de que el rango expresivo de la máscara también es limitado. El mundo deja de tener dimensiones y el único medio de encontrar tu camino alrededor de él es "seguir tu nariz". El cuello tiene que cobrar vida en una manera que rara vez se requiere en el mundo tridimensional donde los ojos cambian su enfoque con sólo alteraciones mínimas en la posición de la cabeza –si se necesitan cambios mayores en la atención entonces se requiere de todo el cuerpo para hacer un movimiento simpático [acorde o en correlación N. del T.]. En el trabajo de la máscara de *Commedia* a menudo se requiere que el cuerpo realice algo diferente, trabajando en contrapunto o incluso paradójicamente.” Traducción Personal.

<sup>318</sup> *Ibíd.* p.40.

No se expondrá aquí una técnica de expresión verbal, ya que es un trabajo sumamente extenso, mas sí se harán algunas recomendaciones para lograr hablar y respirar correctamente cuando se tiene una máscara puesta.

El proceso de una correcta respiración con máscara comienza en el momento mismo de la confección. En el modelado se debe tener en cuenta la correcta ubicación de las fosas nasales en relación a las del actor, de tal manera que cuando se abran los agujeros de la nariz, ambos pares estén bien alineados y el aire ingrese de manera adecuada. Estos agujeros no deben ser tan grandes que se vea la nariz del actor, ni tan chicos que evite el ingreso suficiente de aire sino de un tamaño medio que sea acorde a la nariz de la máscara.

Por otro lado, aunque se tome en cuenta lo anterior, muchas veces la cantidad de aire que puede ingresar por la máscara es insuficiente; cuando eso ocurre, el actor puede aplicar lo siguiente:

Sin dejar de inhalar por la nariz, levantar la lengua y colocar la punta detrás de los dientes superiores. Esto debe hacerse sin tensar la mandíbula o los labios, de tal forma que con dicho movimiento se abran ligeramente los labios y entre aire también por la boca. El tránsito que hace el aire por debajo de la lengua y al interior de la cavidad bucal, le permite humedecerse un poco para no reseca las cuerdas vocales.

Algo que debe recordar todo actor (profesional o en entrenamiento) es que el respirar por la boca resulta contraproducente para una correcta emisión de la voz pues enfría las cuerdas vocales y las reseca, y esto lleva al aparato respiratorio a producir mucosidad para cubrirlas y protegerlas. Al seguir emitiendo sonidos, se

harán vibrar también estas flemas y no se obtendrá un sonido óptimo e incluso se corre el riesgo de irritar aún más el aparato fonador. Por esto es crucial iniciar con una buena confección de la máscara.

Otro punto muy importante para una correcta respiración, es evitar forzar la inhalación pues al hacerlo se encojen las aletas de las fosas nasales dando como resultado dos vicios: entra menos aire (pues los orificios nasales se hacen más chicos) y se produce ruido al inhalar. Este ruido es muy notorio (y molesto) pues resuena en la máscara.

Una correcta respiración se logra de manera relajada para producir el menor ruido posible, buscando abarcar la máxima capacidad del aparato respiratorio<sup>319</sup>. Es importante que la respiración de la Máscara sea visible pues ayuda a dejar en claro que es un ser vivo que habita en la escena, por un lado, y por otro le permite al actor llevar a su máximo posible la corporalidad total que se abordó al inicio del punto 3.1.2 correspondiente a la máscara corporal.

Por lo general cuando un actor habla con la máscara en el rostro, se pueden distinguir dos problemas: La voz resuena en la máscara, haciendo que el actor baje el volumen para no “ensordecer” y la sensación de tener un objeto en el rostro le impide abrir de manera adecuada la boca, disminuyendo la dicción.

---

<sup>319</sup> Para obtener mayor información sobre el tema se recomienda la lectura de Caballero, Cristián, *Cómo educar la voz hablada y cantada*, EDAMEX, México, 1985. Y Cornut, Guy, *La voz*, FCE, México, 1985.

Para ambos problemas hay una misma solución: Abrir bien la boca, de tal forma que la voz se proyecte de manera efectiva y rebote menos dentro de la máscara y se mejore la dicción.

Para lograr lo anterior se sugiere practicar diariamente los “dibujos vocálicos” (que se exponen en el inciso “c)” del Anexo) frente a un espejo, de ser posible con la máscara puesta para corroborar que esta no se mueva excesivamente e incomode al ejecutante.

### **3.2 Adoptar y adaptar la Máscara: Bautizo.**

Una vez que el actor que desea iniciar su proceso en la *Commedia dell'Arte* ha seleccionado la Máscara que interpretará y ha construido ambas máscaras (facial y corporal) toca el turno de reunificar todo ello a través de un proceso al que Augusto Albanez llama “Bautizo”.

El Bautizo es un ejercicio que muchas veces se percibe como un ritual a través del cual el actor se posesiona de su Máscara dejando que ésta se exprese por sí misma. Esto último no debe sonar extraño, ya que el teatro desde su inicio parte de la ritualidad, y aún hoy conserva algo de ese misticismo pues independientemente de la técnica que se emplee es un acto sobrenatural el traer a un espacio delimitado y a un momento específico en el tiempo a personajes, lugares y objetos que no pertenecen a ellos. En cierto sentido el Bautizo busca eso mismo: traer a la Máscara a nuestro plano de existencia para que cohabite con nosotros mientras el actor porte su rostro.

Tocante a lo anterior, el maestro Augusto Albanez cuenta una anécdota que dice que en el momento en el que se hace un Bautizo, todos aquellos que han portado esa máscara se hacen presentes para observar el proceso a través del cual nacerá nuevamente aquel personaje que convivió con ellos y en el cual han dejado parte de su propia vida.

El Bautizo, al igual que el Teatro, es parecido a un acto de magia, pues a pesar de estar repleto de un misticismo propio del mundo sobrenatural, no se puede realizar sin una gran precisión técnica.

Para realizar este último paso de la construcción de la Máscara se requiere un espejo de cuerpo completo, la máscara totalmente acabada (este trabajo no se puede realizar con un máscara en proceso de confección) un camauro<sup>320</sup> y elementos de vestuario (de ser posible el vestuario definitivo).

En el Bautizo se requiere un guía que apoye el trabajo del actor que está frente al espejo seleccionando las actitudes en las cuales se expresen mejor las características de la Máscara. Es muy importante que el actor no esté enfocado en “hacer” ni parecer “original”; al contrario, debe esperar a que la Máscara le diga qué hacer, es decir, debe esperar a que la imagen que está viendo frente a sí le dé el impulso. En ocasiones es necesario pasar varios minutos sin accionar viendo la imagen en el espejo. El actor no debe imponer su voluntad a la Máscara.

---

<sup>320</sup> Gorro de tela que cubre el cabello del actor para evitar que interfiera con la convención de la Máscara. Puede hacerse con una pantimedia de color negro, pasando las “piernas” detrás de las orejas y por debajo del mentón para asegurarlas por la nuca y así enmarcar la máscara. Nota Personal.

Este ejercicio dotará al actor de múltiples recursos que podrá usar en las improvisaciones, además de una sensación de confianza y pertenencia con respecto a su Máscara. Se recomienda hacer este ejercicio en grupo para potenciarlo con una retroalimentación al finalizar (los pasos a seguir para realizar el Bautizo se encuentran en el inciso “d)” del Anexo).

### **3.3 ¿Qué es la improvisación en la *Commedia dell’Arte*?**

A lo largo de los siglos desde que la *Commedia dell’Arte* acaparaba la atención de los espectadores de Italia y sus países vecinos hasta nuestros días, la capacidad de improvisación, también llamada “don de improvisar”, ha sido motivo de alabanzas, descalificaciones y discusiones. Esto ocurre en parte porque los observadores/críticos emiten sus opiniones desde puntos sumamente desiguales.

Por ejemplo, muchos han llegado a descalificar este método partiendo del significado etimológico de la palabra (deriva del latín *improvisus* que significa inesperado o imprevisto) y de definiciones de diccionario como “Hacer algo de pronto sin estudio ni preparación”<sup>321</sup> sugiriendo que la improvisación es un ejercicio que no está a la altura que la escena requiere.

Por otro lado, hay quienes alaban a la improvisación y en especial a la capacidad de quienes la ejecutan. Como ejemplo se puede citar al “[...] famoso

---

<sup>321</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, 2001, Recuperado el 20 de mayo del 2014 de <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=improvisar>

Casanova, hijo de actriz y gran amante de la Comedia del Arte: “La urdimbre de sus discursos jocosos [del Arlequín Sacchi], siempre nuevos y jamás premeditados, está tan agitada y amasada con tales frases, hechas para cualquier otro tema, de guisa tan insospechada, con metáforas tan desproporcionadas, que parece un informe barullo, y sin embargo es método, que se plasma hasta en la extravagancia del estilo que sólo él sabe darle.”<sup>322</sup>

Toda esa maestría literaria que Antonio Sacchi y muchos más cómicos de la *Commedia dell'Arte* desplegaban en sus discursos “siempre nuevos y jamás premeditados” que valieron la admiración de Giacomo Casanova era menospreciada por críticos más duros a quienes la *Commedia dell'Arte* y su improvisación no dejaban satisfechos:

“Según estos preclaros exterminadores de cómicos, éstos [los cómicos *dell'Arte*<sup>323</sup>] ni siquiera poseían el tan alabado, inalcanzable arte de inventar a bote pronto, ante el público, situaciones y diálogos de extraordinaria frescura y actualidad. Por el contrario, nos aseguran que todo ese improvisar estaba preparado, era fruto de una astuta organización anterior, con situaciones y diálogos aprendidos de memoria.”<sup>324</sup>

Es muy curioso que quienes describan mejor el método de improvisar que se emplea en la *Commedia dell'Arte* sean sus detractores.

---

<sup>322</sup> Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008, p.26.

<sup>323</sup> Nota Personal.

<sup>324</sup> *Ibíd.*, pp.20-21.

Leon Chancerel explica en qué consiste la improvisación en la *Commedia*

*dell'Arte*:

“No se debe pensar que el actor creaba el texto de su papel delante del público, sin preparación previa. A fines del siglo XVI, algunos maestros en este arte: Andrea Perrucci, Nicolo Barbieri, P.M. Cecchini, han expuesto las bases de un estilo interpretativo llamado “a la italiana”:

Los actores estudian y fijan en su memoria un rico conjunto de elementos diversos, tales como sentencias, pensamientos, discursos amorosos, reproches, discursos desesperados o alocados, de acuerdo a la variedad de los temas (o “situaciones”) que exige la escena; tienen preparado este material para que puede [sic] ser usado en cada ocasión; y además dicha preparación se realiza de acuerdo al estilo del personaje que el actor representa...”<sup>325</sup>

Al respecto Dario Fo apunta:

“Los cómicos poseían un bagaje impresionante de situaciones, diálogos, gags, retahílas, coplas, todas aprendidas de memoria, de las que se servían en el momento adecuado con gran sentido del tiempo, dando la impresión de improvisar. Era un bagaje construido y asimilado con la práctica de infinitas funciones, de espectáculos diferentes, situaciones montadas incluso directamente sobre el público, pero la mayoría eran, sin duda, fruto del estudio y ejercitación.”<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> León Chancerel, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968, p.51.

<sup>326</sup> Dario Fo, op. cit., p.21

Y más adelante agrega: “Por supuesto, no bastaba con conocer estos recursos si el actor no poseía fantasía y el famoso don de improvisar, es decir, **la facultad de dar cada vez la impresión de decir cosas nuevas, pensadas en ese instante.**”<sup>327</sup>

Con lo anterior se puede ver que en la *Commedia dell’Arte*, la improvisación es el “ensamblaje” de los recursos que el actor ha ido acumulando en la memoria, en función de las necesidades de la escena (para revisar esta “improvisación estructurada” ver el punto 2.2 Los lazzi, canovaccii y zibaldoni), siempre dando la apariencia de que el diálogo no se ha preparado con anticipación ni se ha dicho antes. Esto no se aleja mucho del teatro que se hace sobre un texto aprendido de memoria aunque difieren en el punto de vista del actor. El actor “de memoria” pierde rápidamente la frescura al momento de decir el texto pues tiende a repetirlo todo de manera mecánica y el problema se agrava cuando a esto se le suma el marcaje. El actor de la *Commedia dell’Arte* que muchas veces ya tiene un diálogo y trazo memorizado a fuerza de ensayos y funciones tiene que estar muy alerta a los cambios propuestos por el entorno y por los propios compañeros de escena, pues todo está sujeto a las necesidades del momento, al “aquí y ahora” y aunque ya sabe en qué debe terminar la obra, muchas veces desconoce lo que surgirá en el camino.

El actor improvisador debe estar totalmente concentrado en todo lo que sucede dentro y fuera del escenario, especialmente en la zona de butacas: si el público se aburre, se distrae o se desespera, quien ejecuta debe modificar el desarrollo de la escena, incluyendo en la ficción a la fuente de la distracción, llevando a cabo algún

---

<sup>327</sup> *Ibíd.* p.24 (las negritas son una propuesta personal, el texto no está resaltado en el original).

*lazzo*, adelantando (de manera justificada) la resolución del enredo o (más comúnmente) agregando uno nuevo.

Silvio D'amico lo dice así: "Su principal habilidad en este aspecto [la improvisación]<sup>328</sup> consistía pues en saber colocar sus fragmentos oportunamente acoplándolos con los otros fragmentos de su papel y con los de los papeles de los demás actores, después de haber ensayado cuidadosamente."<sup>329</sup> Y María de la Luz Uribe agrega: "De este modo aunque se representaba muchas veces en base a [sic] un mismo esquema, cada pieza resultaba siempre diferente y los mismos actores podían presentar repetidamente una sola comedia con renovado espíritu, pues a las sentencias fijas de que estaba munida su memoria agregaban constantemente elementos de su propia creación."<sup>330</sup>

Como se puede ver, la improvisación en la *Commedia dell'Arte* dista mucho de ser un asunto meramente de "inspiración" que irresponsablemente presente al público obras de poca calidad o mal trabajadas y no apoya la falta de disciplina y precisión; y es que muchos actores que desprecian la técnica y basan su trabajo en su ingenio, se valen de la frase "es que esto es improvisación" como si de un escudo se tratara para justificarse. Al respecto John Rudlin cita a Vsévolod Meyerhold:

"The inspirational actor is content to rely exclusively on his own mood. He refuses to bend his will to the discipline of technique. The inspirational actor

---

<sup>328</sup> Nota Personal.

<sup>329</sup> Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961, p.49.

<sup>330</sup> María de la Luz Uribe, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961, p. 10.

proudly claims to have rekindled the flame of improvisation in the theatre. In his naïveté he imagines that his improvisations have something in common with the improvisations of traditional Italian comedy. He does not realize the improvisations of *commedia dell'arte* have a firm basis of faultless technique. The inspirational actor totally rejects technique of any kind. "Technique hinders creative freedom" is what he always says.<sup>331</sup><sup>332</sup>

El hecho de que la *Commedia dell'Arte* utilice estructuras y fragmentos previamente ensayados y preparados (*lazzi y canovacci*) no significa que deseché herramientas tan valiosas como "el inventar a bote pronto"; de hecho, es parte del trabajo que se realiza al momento de generar el material que cada Máscara necesita, la diferencia radica en que este proceso es privado, es decir, no se hace frente al público; y aun éste exige una gran disciplina pues está reglamentado (ver inciso "e" del Anexo).

Las reglas de la improvisación "a bote pronto" se resumen en una situación: quien improvisa debe responder a los estímulos que le rodean de manera sincera según la construcción de su Máscara sin intentar imponer sus ideas ni sus reacciones. Jacques Lecoq resume lo anterior de la siguiente manera:

"Al principio los alumnos quieren actuar a toda costa, provocar gratuitamente las situaciones. Haciendo esto, ignoran completamente a los otros actores y

---

<sup>331</sup> "El actor "de inspiración" se contenta en confiar exclusivamente en su propio estado de ánimo. Rechaza rendir su voluntad a la disciplina de la técnica. El actor "de inspiración" orgullosamente afirma haber reencendido la flama de la improvisación en el teatro. En su ingenuidad se imagina que sus improvisaciones tienen algo en común con las improvisaciones de la comedia italiana tradicional. No se da cuenta que las improvisaciones de *Commedia dell'Arte* tienen una base firme de técnica impecable. El actor "de inspiración" rechaza totalmente la técnica de cualquier tipo. "La técnica obstaculiza la libertad de creativa" es lo que siempre dice. Traducción Personal.

<sup>332</sup> John Rudlin, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994, p.48.

no actúan con ellos. Pero el juego de la actuación no puede establecerse más que en reacción con el otro. Hay que hacerles comprender este fenómeno esencial: reaccionar es hacer evidente la propuesta del mundo exterior. El mundo interior se revela por reacción a las provocaciones del mundo exterior. Para actuar no sirve de nada rebuscar dentro de uno mismo su propia sensibilidad, sus recuerdos, el mundo de su infancia.”<sup>333</sup>

En el inciso “f)” del Anexo se pueden encontrar ejercicios de improvisación muy útiles para el entrenamiento en esta técnica de *Commedia dell’Arte*.

### **3.4 Triangulación.**

Uno de los problemas más comunes cuando se trabaja sobre la improvisación, en especial “a bote pronto”, ocurre cuando el actor que está hablando es interrumpido por algún otro, ensuciando la escena; o cuando dos o más actores comienzan a hablar al mismo tiempo después de un largo silencio en el que ninguno se animó a hacerlo.

Estos errores ocurren poco en el teatro “a memoria” pues los actores ya saben de antemano quién tiene que intervenir y con qué diálogo y gracias a ello las intervenciones de cada uno fluyen sin “encimarse”.

Para que el teatro improvisado logre la misma fluidez requiere de un sistema ordenado que le permita saber a los actores improvisadores cuándo es su turno de hablar y cuándo deben callar otorgándole así limpieza a la escena. Este sistema es la Triangulación.

---

<sup>333</sup> Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, Alba Editorial, Barcelona, 2003, p.52.

La Triangulación consiste en dirigir al público todo lo que se dice como si éste fuera su interlocutor a pesar de estar hablando con el compañero de escena (de ahí el nombre); de esta manera quien triangula logra capturar la atención del público y de los demás actores en la acción que está desarrollando.

Esta técnica da como resultado una improvisación “por turnos” y logra que todo lo que se hace o se dice sea muy claro y limpio para el público. Hay que recordar que la *Commedia dell’Arte* comenzó representándose en plazas y espacios abiertos, por lo que era difícil para el público que se encontraba más lejos distinguir quién decía qué cosa. Es por eso que la Triangulación propone que la acción y el texto sean realizados de frente al público<sup>334</sup>, de esta manera, la voz puede llegar más lejos, y la acción es clara a varios metros de distancia.

La mejor forma para explicar cómo funciona la Triangulación es comparándola con el fútbol. En este deporte, los jugadores construyen la jugada en equipo pasándose el balón de uno a otro sin que dos jugadores del mismo bando intenten quitarse la pelota entre ellos. Un jugador habilita al otro, y éste a otro, y así se mantendrán hasta que alguno concluya la jugada tirando a la meta contraria. En la escena es lo mismo.

El actor que inicia con “la pelota” buscará asentar las bases que cimienten la escena y una vez que haya logrado su objetivo, pasará el hipotético balón al resto de

---

<sup>334</sup> “frente al público” no significa que el actor que guía la acción se mantenga en posición neutra hablando inmóvil ante el público, al contrario, este puede moverse por el escenario. La diferencia radica en que su rostro siempre debe estar volteando al público. Al igual que en el ejercicio de Bautizo, el actor no debe desviar su atención del público hasta haber terminado su turno. Nota Personal.

los actores, quienes todo el tiempo deben fijar su vista y atención en él, para que en conjunto se logre llevar a cabo toda la acción necesaria.

Otra de las similitudes entre una escena que utiliza la Triangulación y un partido de futbol se da en las butacas. La mirada del espectador siempre va siguiendo a la pelota. En la *Commedia dell'Arte* se utiliza este mismo efecto para dirigir la mirada del espectador.

La Triangulación no será efectiva si el actor que está dirigiéndose al público lo trata como una masa viéndolos por arriba de sus cabezas notándolos apenas. Al contrario, el actor debe tratarlos como individuos, haciendo contacto visual para que realmente se sientan integrados y cómplices en la ficción.

La Triangulación y sus diversos tipos (ver inciso "g" del Anexo) no deben entenderse como reglas inquebrantables, sino como herramientas que ayuden a que el público no pierda detalle de la ficción que se desarrolla en escena, la cual también se beneficia de éstas pues hacen de la improvisación algo claro y limpio. Por lo tanto se invita al ejecutante a mezclar estos tipos de triangulación para obtener los efectos que sean necesarios.

## **Conclusiones.**

Me gustaría iniciar este apartado final con la pregunta que expuse en la introducción a este trabajo: ¿por qué un género teatral tan antiguo, debería ser enseñado en la actualidad?

Hasta este punto la respuesta es sencilla; la *Commedia dell'Arte* constituye las raíces mismas del teatro como lo concebimos hoy en día. En este tipo de teatro se encierra el nacimiento del actor profesional: el ejecutante dedica su tiempo, medios y esfuerzo (es decir su vida) al mejoramiento de su técnica personal en función al trabajo colectivo en escena y ya no es un oficial de otro oficio (lana, alfarería, carpintería, etc.) haciendo Teatro en sus ratos libres o por necesidad ritual. También es un crisol donde se funden los diferentes componentes del oficio teatral en su totalidad pues el comediante *dell'Arte* es al mismo tiempo actor, director, dramaturgo y hasta empresario; sin dejar de lado el misticismo que implica el traer al presente y al plano tangible lo que es intangible.

La analogía de “raíz” con *Commedia dell'Arte* no está siendo usada de manera arbitraria o genérica para referir un simple inicio. El entendido en temas de jardinería sabe que el tamaño de las plantas es directamente proporcional a la profundidad y la medida de las raíces; un árbol fuerte alto y frondoso necesariamente tiene unas raíces fuertes y profundas. Para que el Teatro de cualquier ejecutante alcance una gran altura y envergadura se requiere que los conocimientos teóricos y prácticos sean amplios e igualmente profundos; y no hay nada más profundo que el punto donde convergen lo humano y lo divino: el hombre y la máscara.

No se debe desperdiciar una herramienta tan útil como ésta sólo por lo ancestral de su origen; al contrario, se debe profundizar en su estudio ya sea para preservarla o para “innovar” en el Teatro.

El estudio serio de la *Commedia dell'Arte* trae consigo el redescubrimiento del verdadero oficio del teatrista (o teatrero) y definitivamente es un buen punto de partida para el actor en formación pues gracias a ella:

- Ejercita sus habilidades de investigación pues gran parte del material que se tiene registrado se encuentra en diversos documentos literarios, fuentes históricas y en recursos audiovisuales.
- Aprende a construir, adoptar y adaptar a los personajes que representará en escena partiendo de su forma física y visual con resultados verosímiles.
- Puede reconocer que el proceso emotivo para la ejecución del personaje debe ir acompañado de una selección y síntesis de acciones físicas que lo hagan visible al espectador.
- Obtiene la habilidad y el conocimiento necesario para la confección y diseño de máscaras teatrales, dotándole de una mejor comprensión del quehacer actoral frente al personaje y brindándole una oportunidad más para su ingreso en el mercado laboral.
- Entrena su capacidad de invención e ingenio a “bote pronto” al mismo tiempo que le ayuda a estructurar de manera dramática el texto de la escena impulsando así su capacidad para la dramaturgia.

- Conoce de manera integral las capacidades expresivas de su cuerpo y voz.
- Genera una conciencia colaboración y trabajo en equipo en función de la escena evitando con ello una actitud de excesivo protagonismo sumamente nocivo en el oficio del Teatro.
- Gracias a la Triangulación adquiere una mejor perspectiva del concepto de ritmo en la escena.
- Frente a la ausencia de un Director, toma conciencia del equilibrio escénico y el uso de niveles.
- Reconoce la importancia del concepto “necesidad escénica”, es decir, hacer lo necesario para que la ficción crezca y se desarrolle evitando con ello el introducir elementos innecesarios.

Si se analiza lo anterior con cuidado se puede confirmar que no hay un solo estilo, tipo, o género teatral que no se beneficie de los resultados que trae consigo el practicar esta técnica, por lo cual es imperativo el combatir la idea de que la *Commedia dell'Arte* es un “teatro de museo”, viejo y obsoleto, digno de ser observado solamente como un período de la historia del Teatro.

La experiencia verdaderamente enriquecedora de la *Commedia dell'Arte* no se encuentra encerrada en los libros sino sobre las tablas de un escenario. Si se le estudia sólo de manera teórica se obtiene un resultado incompleto y estéril para la escena. La *Commedia dell'arte* es un hecho escénico integral, vivo, y de esa manera merece ser estudiado.

## Bibliografía y referencias audiovisuales.

Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, Espasa/CONACULTA/Editorial Planeta Mexicana, México, 2011.

Álvarez Sellers, Alicia, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Publicacions de la Universitat de València, 2007, Recuperado el 21 de Mayo del 2012 de [www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf](http://www.parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo7/Libro%20Alicia.pdf)

Arróniz, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Ed. Gredos, Madrid, 1969.

Artiles, Freddy, *La maravillosa historia del teatro universal*, Ed. Gente Nueva, Cuba, 1989.

Baty, Gastón y Chavance René, *El arte teatral*, F.C.E., México, 2ª edición, 1955.

Bordonove, Georges, *Molière*, El Ateneo, Buenos Aires, 2006.

Chancerel, León, *El teatro y los comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 2ª ed., Buenos Aires, 1968.

Chancerel, León. *El teatro y la juventud*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.

*Cómo educar la voz hablada y cantada*, EDAMEX, México, 1985. Y Cornut, Guy, *La voz*, FCE, México, 1985.

D'amico, Silvio, *Historia del teatro dramático*, Tomo II, UTEHA, México, 1961.

Dabini, Atilio, *Notas sobre la "Commedia dell'arte"*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1967.

Dubati, Jorge, coord..., *Historia del actor*, Ediciones Colihue S.R.L., Buenos Aires, 2008.

Dubatti, Jorge coord., *El teatro y el actor a través de los siglos*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2010, Recuperado el 18 de marzo del 2013 de <http://www.kooss.com.ar/HTU/Teatro%20del%20Renacimiento.pdf>

Duchartre, Pierre Louis, *The Italian Comedy*, Dover Publications, Inc., New York, 1966.

Farías, Javier, *Historia del teatro*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 1944.

Fava, Antonio, *The comic mask in the Commedia dell'Arte*, Northwestern University Press, Canada, 2007.

Fo, Dario, *About Commediadell'Arte –Pantalone & Magnifico* (video de Youtube), Venlo Internale Maskerstad, Países Bajos, 1989. Recuperado el 8 de abril del 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=A-EQbw-U578>, color, 5:20 seg.

Fo, Dario, *Contra joguladores obloquents*, 1997, Recuperado el 27 de marzo del 2013 de [http://aletheia-teatro.4t.com/textos\\_otros\\_autores/F-Dario\\_Nobel.htm](http://aletheia-teatro.4t.com/textos_otros_autores/F-Dario_Nobel.htm)

Fo, Dario, *El manual mínimo del actor*, Ediciones El Milagro, México, 2008.

Fo, Dario, *Mensaje del Día Mundial del Teatro*, 2013, Recuperado el 27 de marzo del 2013 de <http://cdn.mcu.es/dia-internacional-del-teatro/>

Hopkins, Didi y Ninian Kinnier-Wilson, *The world of Commedia dell'Arte* (video de Youtube), National Theatre, U.K. Recuperado el 25 de septiembre del 2012 de [http://www.youtube.com/watch?v=h\\_OTAXWt8hY](http://www.youtube.com/watch?v=h_OTAXWt8hY), color, 9:22 seg.

Lecoq, Jacques, *El cuerpo poético*, Alba Editorial, Barcelona, 2003.

Macgowan, K. y Melnitz, W, *Las edades de oro del teatro*, F.C.E., México, 1964.

Nicoll, Allardyce, *El mundo de Arlequín*, Barral Editores, Barcelona, 1977.

Norman, Mark y F.G. Hochberg, *The "Mimic Octopus" (Thaumoctopus mimicus n. gen. et sp.), a new octopus from the tropical Indo-West Pacific (Cephalopoda: Octopodidae)* en *The Molluscan Research*, volumen 25, número 2, Magnolia Press, Australia, 2005. Recuperado el 24 de junio del 2014 de [www.mapress.com/mr/content/v25/2005f/n2p070.htm](http://www.mapress.com/mr/content/v25/2005f/n2p070.htm)

Ojeda, María del Valle, *Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga*, revista Criticón, Presses Universitaires du Mirail, Francia, Primer cuatrimestre, 1995, #63.

Orlandi, Enzo, *Los gigantes de la literatura universal: Molière*, Ed. Prensa Española, Verona, 1970.

Pavia, Margherita, *Máscaras teatrales: materiales y técnicas de construcción*, Escenología, México, 2002.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México, 1959.

Poquelin, Jean-Baptiste, *Obras Completas*, Aguilar, España, 1945.

Preciado, Juan Felipe, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell'Arte*, Tomo I, Noriega/Limusa, México, 1990.

Preciado, Juan Felipe, *La actuación dramática creativa: La Commedia dell'Arte*, Tomo II, Noriega/Limusa, México, 1990.

Ramos Smith, Maya, *El actor en el siglo XVIII. Entre el coliseo y el principal*, ed. Gaceta, México, 1994.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, 2001.

Rossi Vaquié, Juan Agustín, *Tratado de la puesta en escena*, Escenología, México, 2006.

Rudlin, John, *Commedia dell'Arte: an actor's handbook*, Routledge, Great Britain, 1994.

Ruelas, Enrique, *Historia del arte escénico*, Escenología Ediciones, México, 2012.

Tieghem, Philippe Van, *Los grandes comediantes*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961.

Uribe, María de la Luz, *La Comedia del Arte*, Ed. Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1961.

## Anexo. Ejercicios.

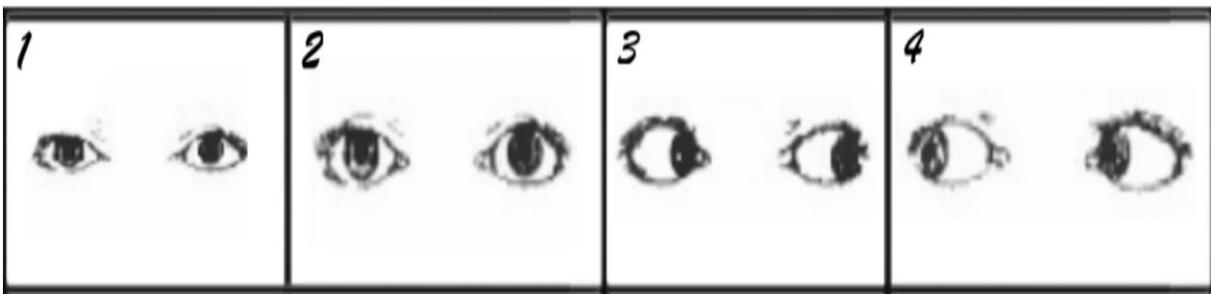
Los ejercicios que se expondrán a continuación conforman en conjunto la Técnica de *Commedia dell'Arte* que este trabajo sustenta como una propuesta útil para la formación de actores.

El planteamiento de los ejercicios es el que propone el profesor Augusto Albanez en sus cursos con algunas modificaciones surgidas de la experiencia del grupo teatral "Teatro Aki" dirigido por quien suscribe.

### a) Técnica Ocular.

- Ejercicio 1

Con la mirada al frente (1) se abren los ojos a su máximo posible procurando mantenerlos así hasta terminar el ejercicio (2). Una vez hecho lo anterior se moverán los ojos de derecha a izquierda<sup>335</sup> y viceversa (3, 4, 3, 4, etc.). Yo propongo una serie de 20 repeticiones "3, 4,".



<sup>335</sup> Las direcciones en las imágenes están invertidas para facilitar su imitación. Nota Personal

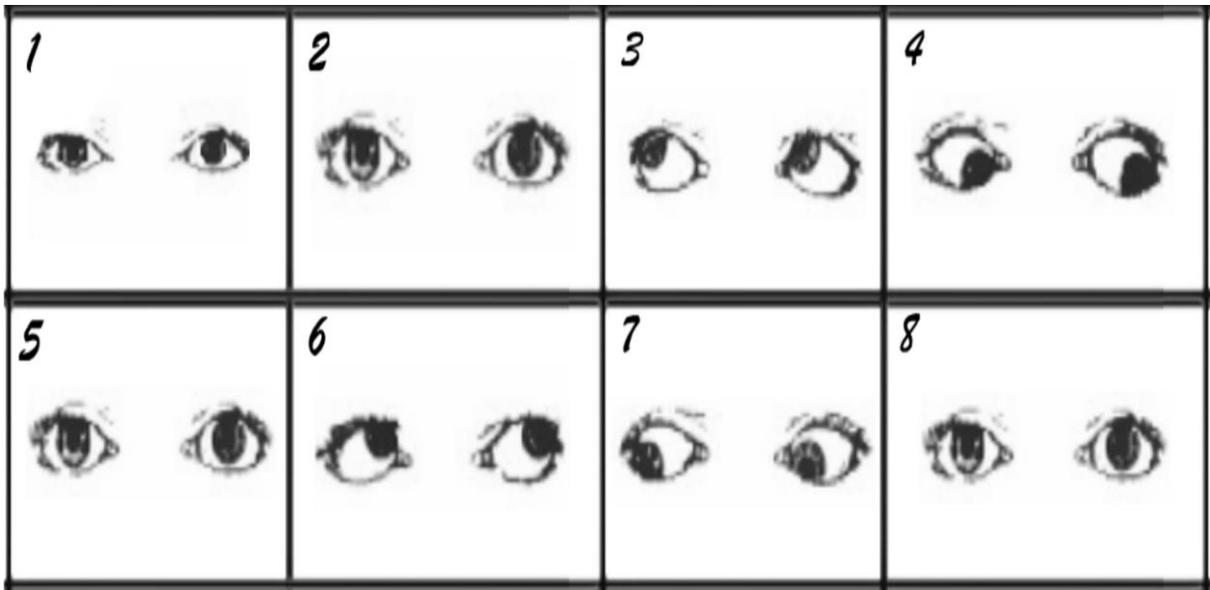
- Ejercicio 2

Con la mirada al frente (1) se abren los ojos a su máximo posible procurando mantenerlos así hasta terminar el ejercicio (2). Una vez hecho lo anterior se moverán los ojos de arriba a abajo y viceversa (3, 4, 3, 4, etc.). Propongo una serie de 20 repeticiones “3, 4,”.



- Ejercicio 3

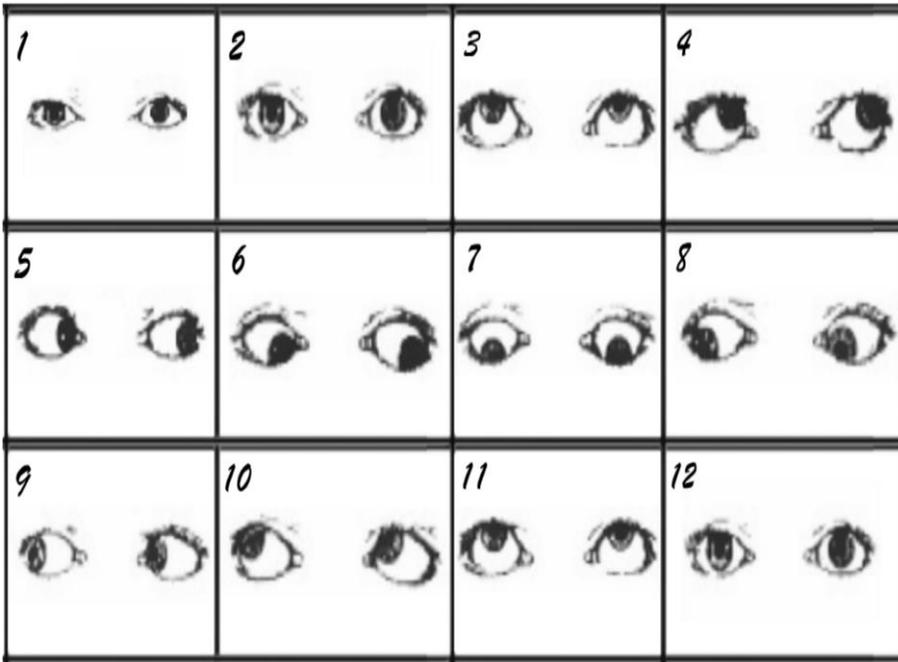
Con la mirada al frente (1) se abren los ojos a su máximo posible procurando mantenerlos así hasta terminar el ejercicio (2). Una vez hecho lo anterior se moverán los ojos a la esquina superior izquierda del campo visual (3), después a la esquina inferior derecha (4), regresan los ojos al centro (5) y para terminar la secuencia los ojos se moverán a la esquina superior derecha (6) y bajarán a la esquina inferior izquierda (7), finalizando en el centro (8). Propongo una serie de 10 repeticiones “3 - 8,”.



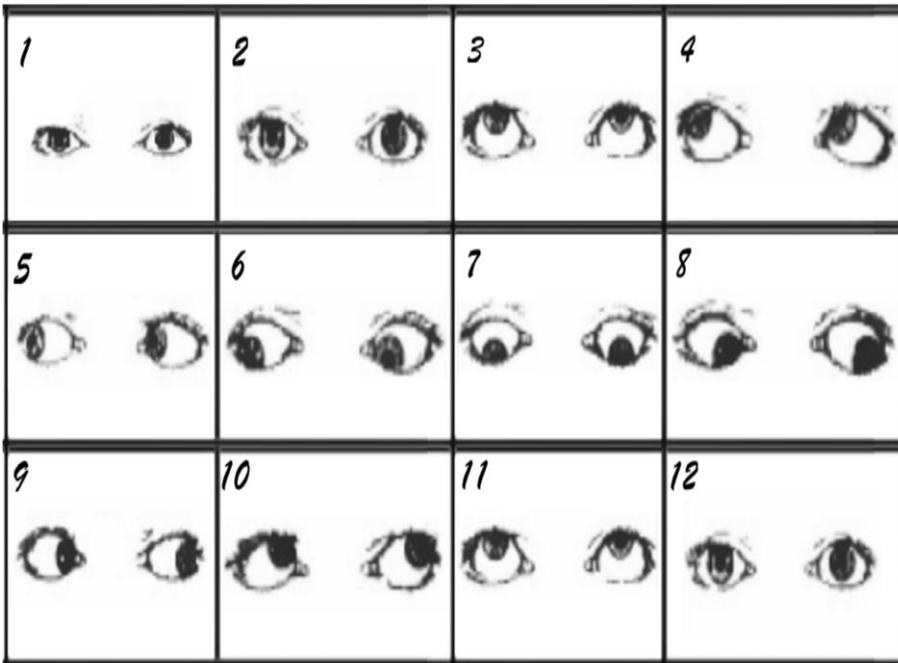
- Ejercicio 4

Con la mirada al frente (1) se abren los ojos a su máximo posible procurando mantenerlos así hasta terminar el ejercicio (2). Una vez hecho lo anterior se moverán los ojos haciendo un círculo a la derecha pasando por todos los movimientos anteriores. (3 - 12) y viceversa (3 - 12). Propongo 10 repeticiones por cada lado.

Derecha

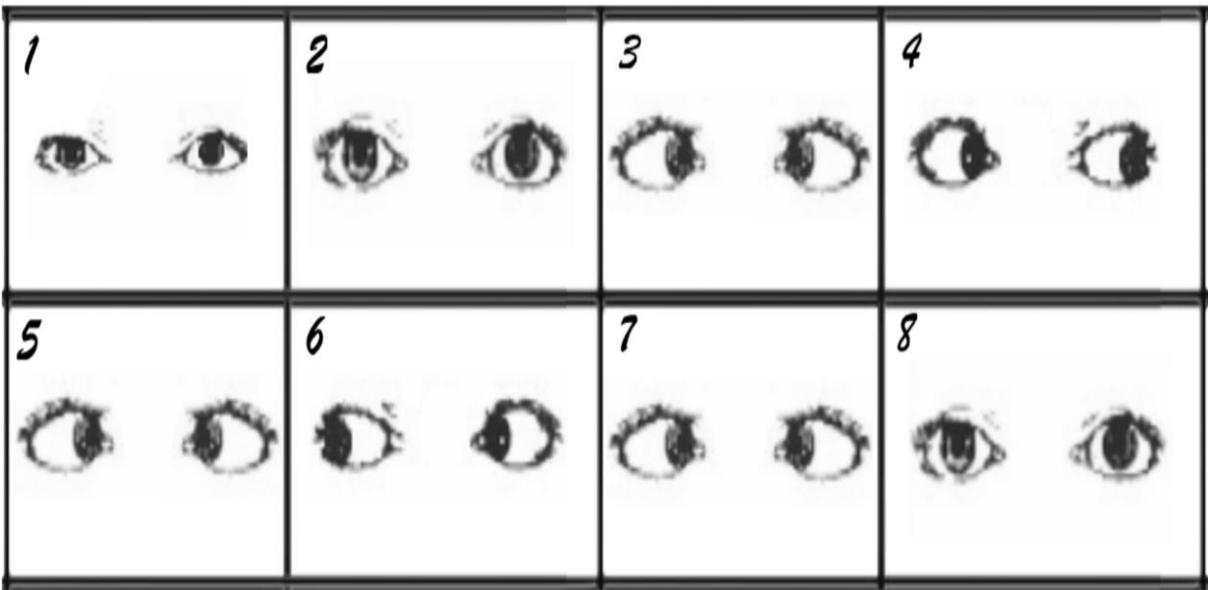


Izquierda



- Ejercicio 5

Con la mirada al frente (1) se abren los ojos a su máximo posible procurando mantenerlos así hasta terminar el ejercicio (2). Una vez hecho lo anterior se encontrarán ambos ojos en el centro “haciendo viscos” (3) y partiendo de ahí, el ojo derecho se moverá a la derecha (4), regresará al centro (5) y el ojo izquierdo se moverá a la izquierda (6) y regresará al centro (7) finalizando el ejercicio con ambos ojos hacia el frente (8).



Cada uno de estos ejercicios se debe hacer a una velocidad media para evitar mareos y lesiones. Entre ejercicios se recomienda relajar los ojos cerrándolos, aplicando el calor resultante de la fricción de las manos dando un pequeño masaje con las palmas sin apretar o empujar los ojos.

Es muy importante que los ojos estén totalmente abiertos en cada uno de los ejercicios. Al principio se cerrarán por reflejo, pero a través de la repetición diaria se

logrará independizar el movimiento de los párpados, lo que beneficia la interpretación pues los ojos bien abiertos dan a la máscara la apariencia de un rostro y no de objeto; en sentido figurado, le da vida.

b) Fragmentación.

Como recomendación se sugiere hacer un calentamiento efectivo en el cual se incluyan varios ejercicios de estiramiento que preparen a los diversos grupos musculares y articulares y así se eviten lesiones. Se debe poner especial atención en la mitad inferior del cuerpo (abdomen, cadera y piernas), pues generalmente es la que sufre mayor abandono.

Estos ejercicios se deben realizar de manera constante y disciplinada para lograr la independencia de cada movimiento. La responsabilidad en el trabajo físico recae en el ejecutante.

## 1. Fragmentación Frontal.

1. Se inicia el ejercicio en “posición cero”, esto es, brazos relajados a los costados, barbilla paralela al piso, rodillas ligeramente flexionadas y compás abierto a la altura de los hombros distribuyendo el peso entre el talón y el metatarso del pie y no sólo en el talón (esto último se logra elevando el cuerpo sobre las puntas de los pies y depositando gentilmente los talones en el suelo).



2. El primer movimiento de la fragmentación frontal consiste en inclinar la cabeza al frente de tal forma que la nariz quede a 45° hacia abajo con respecto de su posición original. A este movimiento le llamaremos “nariz frontal”. En este movimiento no se debe desplazar el cuello al frente, sólo “bajar” la nariz.



3. El segundo movimiento de la fragmentación frontal consiste en inclinar la cabeza y desplazar el cuello de tal forma que la nariz quede paralela al pecho y la barbilla pegada a éste. A diferencia del movimiento anterior, aquí si hay desplazamiento del cuello. En este caso, los hombros no deben verse afectados. A este movimiento le llamaremos “cuello frontal”.



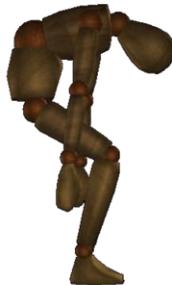
4. En el tercer movimiento de la fragmentación frontal se suma a lo anterior la inclinación del pecho  $45^\circ$  al frente tomando como punto de referencia el esternón (parte central del pecho) y los brazos y hombros cuelgan de manera relajada sin que se fuerce el movimiento (esto significa que no hay que llevar los hombros hacia adelante y sólo dejar que se muevan de manera natural tras la inclinación del pecho). En esta ocasión es el abdomen el que no debe verse involucrado. A este movimiento le llamaremos “pecho frontal”.



5. El cuarto movimiento de la fragmentación frontal suma a lo anterior la inclinación del abdomen a partir de la cintura, de tal forma que el ombligo quede paralelo (o frente) al piso. En este movimiento no se deben doblar las rodillas, y el cuerpo superior (de la cintura a la cabeza) debe colgar de manera relajada. A este movimiento le llamaremos “ombligo frontal”.



6. El quinto movimiento de la fragmentación frontal suma a lo anterior la flexión de las rodillas y tras esto, un ligero movimiento de cadera hacia atrás. A este movimiento le llamaremos “cadera frontal”. Es importante no concentrarnos solamente en la flexión de las rodillas, sino poner especial atención en ese ligero movimiento de la cadera.



Cada uno de estos movimientos deben realizarse consecutivamente y a intervalos regulares. Una vez concluidos, se debe regresar de igual manera hasta la posición cero (1-6, 6-1).

## 2. Fragmentación Inversa.

1. Se inicia el ejercicio en “posición cero”, esto es, brazos relajados a los costados, barbilla paralela al piso, rodillas ligeramente flexionadas y compás abierto a la altura de los hombros distribuyendo el peso entre el talón y el metatarso del pie y no sólo en el talón (esto último se logra elevando el cuerpo sobre las puntas de los pies y depositando gentilmente los talones en el suelo).



2. El primer movimiento de la fragmentación inversa consiste en inclinar la cabeza hacia atrás de tal forma que la nariz quede a 45° hacia arriba con respecto de su posición original. A este movimiento le llamaremos “nariz inversa”. En este movimiento la nuca no debe tocar la espalda ni la nariz debe llegar al ángulo recto.



3. El segundo movimiento de la fragmentación inversa consiste en inclinar la cabeza y desplazar el cuello de tal forma que la nariz quede a  $90^\circ$  (ángulo recto) con respecto a su posición en la postura “cero”. Esto significa que la nariz debe apuntar hacia arriba quedando frente al techo. En este caso, ni los hombros ni el pecho deben verse afectados. A este movimiento le llamaremos “cuello inverso”.



4. En el tercer movimiento de la fragmentación inversa se suma a lo anterior la elevación del pecho  $45^\circ$  hacia arriba tomando como punto de referencia el esternón (parte central del pecho) y los brazos y hombros cuelgan de manera

relajada sin que se fuerce el movimiento (esto significa que no hay que llevar los hombros hacia atrás exageradamente y sólo dejar que se muevan de manera natural tras la elevación del pecho). En esta ocasión es el abdomen el que no debe verse involucrado. A este movimiento le llamaremos “pecho inverso”.



5. El cuarto movimiento de la fragmentación inversa suma a lo anterior la inclinación del abdomen hacia atrás a partir de la cintura, de tal forma que el ombligo quede aproximadamente a  $45^\circ$  con respecto de su posición habitual (al frente). En este movimiento no se deben doblar las rodillas, y el cuerpo superior (de la cintura a la cabeza) debe colgar de manera relajada. A este movimiento le llamaremos “ombligo inverso”.



6. El quinto movimiento de la fragmentación inversa suma a lo anterior la flexión de las rodillas y tras esto, un ligero movimiento de cadera hacia el frente. A este movimiento le llamaremos “cadera inversa”. Es importante no concentrarnos solamente en la flexión de las rodillas, sino poner especial atención en ese ligero movimiento de la cadera y tensar los músculos de las nalgas y el abdomen para hacer una especie de “cinturón” que evite una posible lesión en la espalda baja.



Cada uno de estos movimientos deben realizarse consecutivamente y a intervalos regulares. Una vez concluidos, se debe regresar de igual manera hasta la posición cero (1-6, 6-1).

### 3. Fragmentación Lateral-derecha<sup>336</sup>.

1. Se inicia el ejercicio en “posición cero”, esto es, brazos relajados a los costados, barbilla paralela al piso, rodillas ligeramente flexionadas y compás abierto a la altura de los hombros distribuyendo el peso entre el talón y el metatarso del pie y no sólo en el talón (esto último se logra elevando el cuerpo sobre las puntas de los pies y depositando gentilmente los talones en el suelo).



---

<sup>336</sup> A partir de este inciso las imágenes que ilustran los movimientos estarán invertidas para facilitar su imitación. Nota Personal.

2. El primer movimiento de la fragmentación lateral-derecha consiste en inclinar la cabeza al costado derecho de tal forma que la nariz rote sobre su propio eje y la oreja derecha quede a  $45^\circ$  hacia abajo con respecto de su posición original. A este movimiento le llamaremos “nariz lateral-derecha”. En este movimiento no se debe desplazar el cuello al costado, sólo “bajar” la oreja.



3. El segundo movimiento de la fragmentación lateral-derecha consiste en inclinar la cabeza y desplazar el cuello a la derecha, de tal forma que la oreja quede lo más cerca posible del hombro. A diferencia del movimiento anterior, aquí sí hay desplazamiento del cuello. Es importante evitar la sobre-extensión del cuello para prevenir lesiones. En este caso, los hombros no deben verse afectados. A este movimiento le llamaremos “cuello lateral-derecha”.



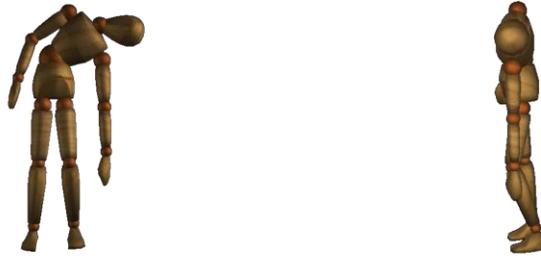
4. En el tercer movimiento de la fragmentación lateral-derecha se suma a lo anterior la inclinación del pecho. La imagen que se busca es “dejar caer el hombro derecho mientras el izquierdo sube ligeramente jalado por el otro”. En este caso el esternón (parte central del pecho) rota en su propio eje y los brazos cuelgan de manera relajada acompañando el movimiento. No hay que forzar el movimiento de los hombros. En esta ocasión es el abdomen el que no debe verse involucrado. A este movimiento le llamaremos “pecho lateral-derecha”.



5. El cuarto movimiento de la fragmentación lateral-derecha suma a lo anterior la inclinación del abdomen a partir de la cintura, de tal forma que el ombligo rote sobre su propio eje. En este movimiento no se deben doblar las rodillas, y el cuerpo superior (de la cintura a la cabeza) debe colgar de manera relajada. A este movimiento le llamaremos “ombligo lateral-derecha”.



6. El quinto movimiento de la fragmentación lateral-derecha suma a lo anterior la flexión de la rodilla derecha con una ligera apertura de compás (la necesaria para distribuir el peso correctamente y no lastimar la rodilla flexionada por exceso de carga). Esta apertura es el resultado de la compensación de la cadera que se sale hacia la izquierda. A este movimiento le llamaremos “cadera lateral-derecha”. Es importante no concentrarnos en la flexión de la rodilla, sino poner especial atención a la compensación de la cadera y la correcta distribución del peso. También es importante recordar que no se deben sobre-extender los músculos del costado izquierdo.



Cada uno de estos movimientos se deben realizar consecutivamente y a intervalos regulares. Una vez concluidos, se debe regresar de igual manera hasta la posición cero (1-6, 6-1).

#### 4. Fragmentación Lateral-izquierda.

1. Se inicia el ejercicio en “posición cero”, esto es, brazos relajados a los costados, barbilla paralela al piso, rodillas ligeramente flexionadas y compás abierto a la altura de los hombros distribuyendo el peso entre el talón y el metatarso del pie y no sólo en el talón (esto último se logra elevando el cuerpo sobre las puntas de los pies y depositando gentilmente los talones en el suelo).



2. El primer movimiento de la fragmentación lateral-izquierda consiste en inclinar la cabeza al costado izquierdo de tal forma que la nariz rote sobre su propio eje y la oreja izquierda quede a  $45^\circ$  hacia abajo con respecto de su posición original. A este movimiento le llamaremos “nariz lateral-izquierda”. En este movimiento no se debe desplazar el cuello al costado, sólo “bajar” la oreja.



3. El segundo movimiento de la fragmentación lateral-izquierda consiste en inclinar la cabeza y desplazar el cuello a la izquierda, de tal forma que la oreja quede lo más cerca posible del hombro. A diferencia del movimiento anterior, aquí sí hay desplazamiento del cuello. Es importante evitar la sobre-extensión del cuello para prevenir lesiones. En este caso, los hombros no deben verse afectados. A este movimiento le llamaremos “cuello lateral-derecha”.



4. En el tercer movimiento de la fragmentación lateral-izquierda se suma a lo anterior la inclinación del pecho. La imagen que se busca es “dejar caer el hombro izquierdo mientras el derecho sube ligeramente jalado por el otro”. En este caso el esternón (parte central del pecho) rota en su propio eje y los brazos cuelgan de manera relajada acompañando el movimiento. No hay que forzar el movimiento de los hombros. En esta ocasión es el abdomen el que no debe verse involucrado. A este movimiento le llamaremos “pecho lateral-izquierda”.



5. El cuarto movimiento de la fragmentación lateral-izquierda suma a lo anterior la inclinación del abdomen a partir de la cintura, de tal forma que el ombligo rote sobre su propio eje. En este movimiento no se deben doblar las rodillas, y el cuerpo superior (de la cintura a la cabeza) debe colgar de manera relajada. A este movimiento le llamaremos “ombligo lateral-izquierda”.



6. El quinto movimiento de la fragmentación lateral-izquierda suma a lo anterior la flexión de la rodilla izquierda con una ligera apertura de compás (la necesaria para distribuir el peso correctamente y no lastimar la rodilla flexionada por exceso de carga). Esta apertura es el resultado de la compensación de la cadera que se sale hacia la derecha. A este movimiento le llamaremos “cadera lateral-izquierda”. Es importante no concentrarnos en la flexión de la rodilla, sino poner especial atención en la compensación de la cadera y la correcta distribución del peso. También es importante recordar que no se deben sobre-extender los músculos del costado derecho.



Cada uno de estos movimientos se deben realizar consecutivamente y a intervalos regulares. Una vez concluidos, se debe regresar de igual manera hasta la posición cero (1-6, 6-1).

#### 5. Fragmentación Torsión-derecha.<sup>337</sup>

1. Se inicia el ejercicio en “posición cero”, esto es, brazos relajados a los costados, barbilla paralela al piso, rodillas ligeramente flexionadas y compás abierto a la altura de los hombros distribuyendo el peso entre el talón y el metatarso del pie y no sólo en el talón (esto último se logra elevando el cuerpo sobre las puntas de los pies y depositando gentilmente los talones en el suelo).



---

<sup>337</sup> En las imágenes correspondientes a las torsiones, derecha e izquierda, el punto rojo representa la nariz. Nota Personal.

2. El primer movimiento de la fragmentación torsión-derecha consiste en girar la cabeza hacia la derecha hasta que por el raballo del ojo se pueda distinguir el hombro. La nariz debe dibujar un desplazamiento horizontal desde su punto original, esto se logra manteniendo la barbilla paralela al piso. A este movimiento le llamaremos “nariz torsión-derecha”. En este punto no se deben sobrepasar los 45°.



3. El segundo movimiento de la fragmentación torsión-derecha consiste en girar la cabeza hasta que el rostro muestre el perfil izquierdo. Es importante evitar la sobre-extensión del cuello para prevenir lesiones. En este caso, los hombros no deben verse afectados. A este movimiento le llamaremos “cuello torsión-derecha”.



4. En el tercer movimiento de la fragmentación torsión-derecha se suma a lo anterior el giro del pecho sobre su eje, que se logra torciendo el tórax y apoyándolo con el movimiento del hombro derecho hacia atrás y el izquierdo hacia adelante, esto último con cuidado y sin tensar excesivamente. En este caso los brazos cuelgan de manera relajada acompañando el movimiento. No hay que forzar el movimiento de los hombros. El abdomen no debe verse involucrado. A este movimiento le llamaremos “pecho torsión-derecha”.



5. El cuarto movimiento de la fragmentación torsión-derecha suma a lo anterior el giro del abdomen a partir de la cintura, de tal forma que el ombligo se

traslade en línea recta horizontal paralela al piso aproximadamente a 45° (puede pasar de este punto siempre y cuando no se fuerce el movimiento del abdomen ni se doblen las rodillas). Para evitar lesiones se debe recordar alinear siempre la rótula con la dirección de la punta del pie, es decir, nunca deben ir en direcciones diferentes. A este movimiento le llamaremos “ombligo torsión-derecha”.



6. El quinto movimiento de la fragmentación torsión-derecha suma a lo anterior la flexión de las rodillas con un leve giro de la cadera que logra que el resto del cuerpo alcance un nivel de torsión suficiente para que la nariz apunte hacia atrás. A este movimiento le llamaremos “cadera torsión-derecha”. Es importante no concentrarnos en la flexión de las rodillas, sino poner especial atención en el giro de la cadera y la correcta orientación de las rodillas con respecto a la dirección de las puntas de los pies.



Cada uno de estos movimientos se deben realizar consecutivamente y a intervalos regulares. Una vez concluidos, se debe regresar de igual manera hasta la posición cero (1-6, 6-1).

#### 6. Fragmentación Torsión-izquierda.

1. Se inicia el ejercicio en “posición cero”, esto es, brazos relajados a los costados, barbilla paralela al piso, rodillas ligeramente flexionadas y compás abierto a la altura de los hombros distribuyendo el peso entre el talón y el metatarso del pie y no sólo en el talón (esto último se logra elevando el cuerpo sobre las puntas de los pies y depositando gentilmente los talones en el suelo).



2. El primer movimiento de la fragmentación torsión-izquierda consiste en girar la cabeza hacia la izquierda hasta que por el rabllo del ojo se pueda distinguir el hombro. La nariz debe dibujar un desplazamiento horizontal desde su punto original, esto se logra manteniendo la barbilla paralela al piso. A este movimiento le llamaremos “nariz torsión-izquierda”. En este punto no se deben sobrepasar los 45°.



3. El segundo movimiento de la fragmentación torsión-izquierda consiste en girar la cabeza hasta que el rostro muestre el perfil derecho. Es importante evitar la sobre-extensión del cuello para prevenir lesiones. En este caso, los hombros no deben verse afectados. A este movimiento le llamaremos “cuello torsión-izquierda”.



4. En el tercer movimiento de la fragmentación torsión-izquierda se suma a lo anterior el giro del pecho sobre su eje, que se logra torciendo el tórax y apoyándolo con el movimiento del hombro izquierdo hacia atrás y el derecho hacia adelante, esto último con cuidado y sin tensar excesivamente. En este caso los brazos cuelgan de manera relajada acompañando el movimiento. No hay que forzar el movimiento de los hombros. El abdomen no debe verse involucrado. A este movimiento le llamaremos “pecho torsión-izquierda”.



5. El cuarto movimiento de la fragmentación torsión-izquierda suma a lo anterior el giro del abdomen a partir de la cintura, de tal forma que el

ombliigo se traslade en línea recta horizontal paralela al piso aproximadamente a 45° (puede pasar de este punto siempre y cuando no se fuerce el movimiento del abdomen ni se doblen las rodillas). Para evitar lesiones se debe recordar alinear siempre la rótula con la dirección de la punta del pie, es decir, nunca deben ir en direcciones diferentes. A este movimiento le llamaremos “ombliigo torsión-izquierda”.



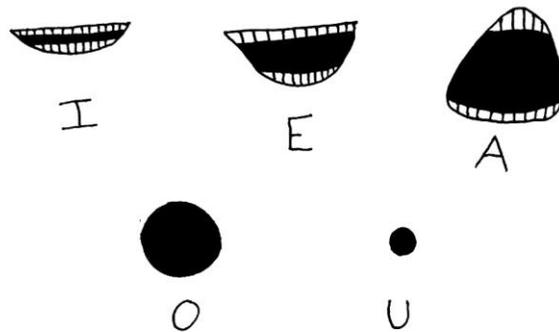
6. El quinto movimiento de la fragmentación torsión-izquierda suma a lo anterior la flexión de las rodillas con un leve giro de la cadera que logra que el resto del cuerpo alcance un nivel de torsión suficiente para que la nariz apunte hacia atrás. A este movimiento le llamaremos “cadera torsión-izquierda”. Es importante no concentrarnos en la flexión de las rodillas, sino poner especial atención en el giro de la cadera y la correcta orientación de las rodillas con respecto a la dirección de las puntas de los pies.



Cada uno de estos movimientos se deben realizar consecutivamente y a intervalos regulares. Una vez concluidos, se debe regresar de igual manera hasta la posición cero (1-6, 6-1).

c) "Dibujos vocálicos".

La secuencia está ordenada del punto de menor apertura (I) al punto de mayor apertura (A), y una vez alcanzado éste, desciende al punto de menor apertura (U). Se recomienda realizar este ejercicio durante 10 minutos al día evitando sobre-estender los músculos, especialmente los que permiten el movimiento de la mandíbula.



d) Bautizo.

Los pasos a seguir para realizar el Bautizo son los siguientes:

1. Después de haber realizado un calentamiento efectivo, se debe vestir el camauro y colocarse frente al espejo con la máscara en mano mostrando su frente, de tal manera que el actor pueda ver su rostro y comparar las líneas de éste con las de su máscara resaltando las pequeñas similitudes entre ambos, al mismo tiempo que hace conciencia de su postura corporal, sus tensiones y extensiones. Este paso se debe realizar en silencio procurando un alto nivel de concentración.
2. El actor cerrará los ojos, y en este momento, el guía del ejercicio con ayuda de algunos asistentes (de haberlos) ayudarán al actor a calzar su máscara y le vestirán con los elementos de vestuario de los cuales se dispongan de tal forma que la primera imagen que vea el actor al abrir los ojos no sea su propio reflejo.
3. El actor, aún con los ojos cerrados y frente al espejo adoptará la corporalidad de la Máscara a bautizar y a la señal del guía abrirá los ojos lo máximo posible concentrándose en la imagen que tiene frente a sí. En dicha actitud esperará el impulso de la Máscara para empezar a accionar. Se recomienda que no se limite a un trabajo meramente físico sino que incluya a la voz con sonidos, balbuceos o *grammelot* (ver nota al pie 39). El uso de palabras debe evitarse pues desvía la atención del actor a la construcción de un discurso, y no es el objetivo del ejercicio.

4. Si el actor no recibe el impulso después de un tiempo, el guía le puede ayudar sugiriéndole que mueva el rostro en diferentes direcciones sin desviar la mirada del espejo. Esta indicación puede despertar los impulsos deseados en el actor.
  
5. Una vez que el actor ha iniciado una exploración a partir de los impulsos originados por la Máscara, el guía puede sugerir ciertas situaciones resultado del mismo trabajo del actor, poniendo como circunstancias la información que se tiene de la Máscara. Por ejemplo, si se está bautizando a *Pantalone* y el actor sube la máscara (en segundo movimiento de la Fragmentación inversa), y con ello la imagen en el espejo adquiere una actitud de sorpresa, el guía puede sugerir al actor que reaccione como si se hubiera ganado la lotería. Esto enriquecerá la exploración. Si la imagen en el espejo da como resultado una imagen contundente de alguna de las características de la Máscara (en este caso el amor al dinero de *Pantalone*), el guía deberá hacer una pausa en la exploración (como cuando se “pausa” alguna videograbación) pidiéndole al actor que registre la imagen, de tal forma que pueda reproducirla en cualquier momento. A estas imágenes les llamaremos “células” (o fotos, lo que facilite la comprensión del ejercicio). Con esto debe quedar claro que la concentración del guía en la imagen del espejo debe ser igual o mayor a la que se le exige al actor. Con base en lo que ve, el guía puede pedir al actor que explore ciertas circunstancias, mas no acciones específicas.

6. El guía debe estar vigilando en todo momento que la corporalidad de la máscara no se pierda, que durante el ejercicio los ojos del actor estén abiertos en su totalidad, que la mirada del actor no se aparte de la imagen del espejo, que la máscara y los elementos de vestuario se mantengan en su lugar y no estorben al actor en su exploración. De ser necesario puede detener el ejercicio pidiéndole al actor que cierre los ojos sin abandonar la postura en la cual se encuentre para acomodar lo que se requiera y una vez hecho esto, debe reanudar el ejercicio tomándolo desde donde se detuvo. En todo momento, el guía debe referirse al actor con el nombre de la Máscara, para que fortalezca la relación entre ambos y potenciar la exploración.
  
7. El guía debe mantener en su memoria la secuencia precisa de las células que le ha pedido al actor registrar para que en los momentos en que el éste espera por más impulsos o se note extraviado el guía pueda pedir las (de ser necesario recordárselas) y así reforzarlas en la memoria del actor y ayudarlo a salir de su “bache”. Estas células sirven para que el actor conozca a su Máscara y a partir de ellas pueda construirla. Después de un tiempo durante el cual se haya explorado una buena cantidad de actitudes, el guía le pedirá al actor/Máscara que caiga en un sueño muy profundo, que lo llevará a cerrar los ojos; hecho esto se le pedirá al actor que neutralice su postura y que descalce la máscara. Hecho lo anterior se le pedirá que abra los ojos de nuevo y vea su reflejo en el espejo. Como al principio, el actor deberá mantener algún tiempo su mirada fija en la imagen frente a sí con la máscara en sus manos apuntando hacia el espejo, aunque esta vez se concentrará no en las

similitudes sino en las diferencias entre la máscara y su rostro y hará conciencia de sus diferencias en cuanto a sus tensiones físicas.

8. Terminado el proceso del Bautizo, se recomienda una sesión de retroalimentación con el grupo en la cual se exponga su experiencia.

e) Reglas de la improvisación “a bote pronto”

Las reglas de la “improvisación a bote pronto” son muy simples:

1. No negarse a las propuestas en escena (No decir “no”).

Cuando los actores se suben al escenario con la intención de improvisar, es muy común que su concentración esté enfocada en asentar en su memoria lo que van a **decir**. Al comenzar el ejercicio se apresuran a expresar lo que han pensado volviéndose un tanto inflexibles en el desarrollo de la improvisación. Si las cosas se van saliendo del curso que han trazado pronto comienzan a imponer sus ideas incluso negándose a las propuestas de sus compañeros (ej. –Buenos días -¡No! Buenas noches.). Esto es lo que esta regla pretende evitar; no se trata de limitar el uso del lenguaje al impedirle al actor el enunciar la palabra “no” sino liberarlo de su propia atadura y dejarse llevar por lo que se propone en la escena respondiendo de manera lógica. Es importante aclarar que el trabajo de improvisar se facilita cuando el actor no sube pensando en lo que va a decir, y más bien, se pone en disposición de **hacer** lo que sea necesario. De esta manera la escena fluirá.

2. No necear.

Es decir, hay que evitar el forzar las situaciones que se propongan en la escena para llegar a un fin deseado, cuando es ilógico dentro del ejercicio que éste pueda llegar de manera natural. Parece ser lo mismo que el punto anterior, pero difiere en que el actor no se rehúsa a lo que propone el compañero sino que rompe la secuencia lógica de acciones para introducir algo que no tiene que ver con lo que se estaba generando. Por ejemplo, el actor propone envenenar a su compañero y a la vista del público coloca unas gotas en su copa. El compañero distrae al actor y cambia las copas de lugar y el actor regresa las copas a su posición inicial rompiendo la lógica pues se supone que él no había visto la jugada de su compañero. Para el público puede ser divertido por unos segundos, pero si esta dinámica en la que nadie quiere ser envenenado continúa, pronto se aburrirá y los actores habrán perdido su atención. El “querer ganar” en todo momento es un vicio terrible al momento de improvisar pues de todas las opciones posibles en las que una improvisación puede concluir se reduce a una: “¡yo gano!”.

### 3. Ser sensible al arco dramático.

Cuando se improvisa a “bote pronto” la estructura más empleada es inicio-clímax-desenlace a la cual se le llama “arco dramático”; y es en esto donde el actor debe colocar su concentración. El actor debe evitar que haya “baches” de acción en los cuales se pueda perder la atención de quien observa y que entorpezcan la progresión.

Con la intención de evitar los baches, muchas veces el actor cae en el error de proponer y proponer nuevas acciones interrumpiendo la progresión que culmina en el desenlace y alargando el ejercicio.

Cuando se improvisa no es necesario seguir el principio aristotélico de “unidad de acción” pero es necesario que cada línea que se abra llegue a un desenlace siguiendo una secuencia lógica y progresiva. A esto último se refiere el “ser sensible”.

f) Ejercicios de improvisación.

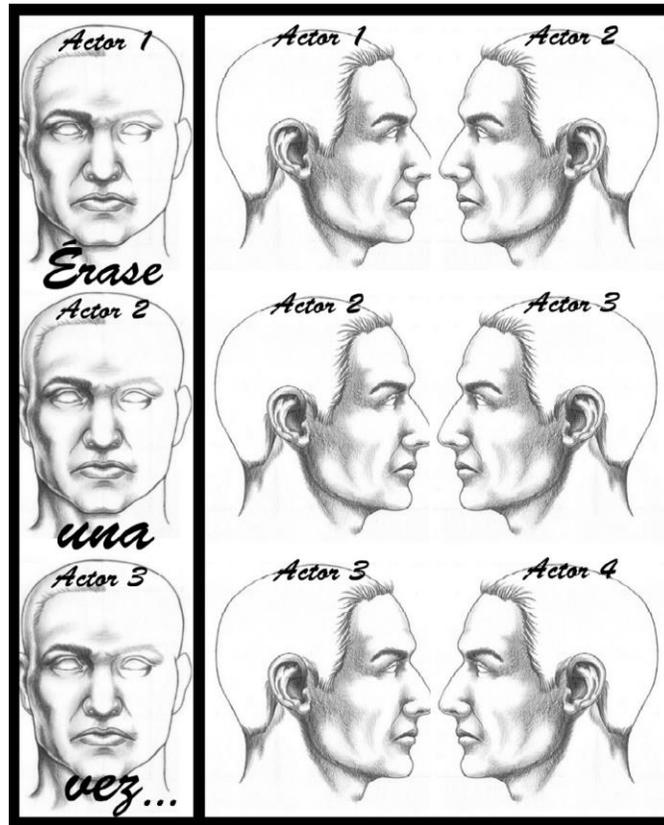
La improvisación en gran medida se basa en la agilidad mental para relacionar la información almacenada en la memoria. Esta agilidad se puede alcanzar a través del entrenamiento constante, disciplinado y efectivo.

El primer ejercicio de este apartado, en el cual se improvisa siguiendo una estructura, forma parte de los recursos de la técnica que Augusto Albanez propone en sus cursos; y el segundo es un ejercicio que se usa en muchos grupos de improvisación, especialmente los de improvisación deportiva (o “impro”).

- Contar el cuento.

Todos los miembros del grupo formarán un círculo, y por turnos irán contando un cuento conocido por todos. Cada miembro podrá decir sólo una palabra por turno y signos de puntuación como “punto” o “coma” son válidos. Las reglas son las siguientes:

1. El cuento debe respetar el esquema del arco dramático.
2. Los participantes deben tener la mirada fija todo el tiempo sobre quien toque el turno de hablar, y éste debe decir su palabra con la nariz apuntando al centro del círculo, es decir al frente.
3. El turno se cede girando la cabeza hasta quedar frente al compañero que continúa el ejercicio, quien debe estar viendo fijamente al emisor para recibir el turno.
4. Una vez que se ha recibido el turno, se debe mirar al centro del círculo para decir la palabra y terminar el turno cediéndolo al siguiente compañero.
5. No se debe decir la palabra mientras se está de perfil, es decir, no se debe iniciar mientras se está recibiendo o cediendo el turno.
6. Los momentos en que se recibe y cede el turno, deben durar lo menos posible, pues uno de los objetivos de este ejercicio es lograr una improvisación fluida.



7. Si a alguno de los participantes no se le ocurre algo que decir, puede utilizar la palabra “paso” en su turno y cederlo, aunque lo ideal es que cada uno se esfuerce por cumplir el ejercicio.

8. Otro de los objetivos es lograr contar el cuento en el menor número de rondas posible, por lo que se debe poner gran parte de la concentración en sintetizar el cuento.

Variaciones.

Este ejercicio puede elevar su nivel de dificultad si se aumenta el número de palabras por turno, o se impone una letra inicial por turno, por ejemplo: iniciar con las letras en orden alfabético ascendente o descendente.

- Personaje, lugar y situación.

Esta forma de improvisar “a bote pronto” es muy común en los circuitos deportivos, y no como actividad de entrenamiento sino como un espectáculo por sí mismo; sin embargo para esta técnica de *Commedia dell’Arte* no debe representar más que la base para la formación del material que cada actor registrará para su Máscara.

Los resultados de este ejercicio se deben analizar cuidadosamente para seleccionar lo que sirve (chistes, relaciones, movimientos, anécdotas, conflictos, actitudes, etc.) y fijarlo en el bagaje de recursos para que posteriormente sirvan en la construcción del material definitivo. Estos objetos (que pueden ser *lazzi* o *canovacci*) armados con las pequeñas piezas, producto de este ejercicio, deberán registrarse (*Zibaldoni*) y ensayarse para que logren la calidad necesaria. Es todo este proceso lo que diferencia a la improvisación en la *Commedia dell’Arte* de la “Impro” deportiva.

Los pasos a seguir son:

1. Se deben seleccionar las Máscaras que jugarán en el ejercicio.
2. De manera no premeditada se propondrá una situación, lo mismo que un lugar donde se desarrolle la acción.
3. Una vez iniciado el ejercicio, se debe evitar su interrupción, y al contrario, los que no se encuentran en escena deben estar en disposición de ingresar en caso de ser necesario, para que se cumpla la situación.

4. Este ejercicio también debe de respetar la estructura de arco dramático, poniendo énfasis en lograr un final contundente.
5. Una vez finalizada la improvisación, se debe iniciar una fase de análisis para seleccionar las partes que funcionan y volver a iniciar fijándolas y modificando lo que no tuvo el efecto deseado.
6. Las repeticiones necesarias dependen de cada grupo.

Variaciones.

Se puede potenciar este ejercicio si, una vez que se ha repetido el procedimiento arriba descrito un par de veces, se restringe el uso del lenguaje y se sustituye por *grammelot*.

Otra variación puede lograrse si se utiliza una anécdota conocida como base, para resolver la situación, enriqueciéndola con personajes y lugares que hagan contraste. Por ejemplo, *Romeo y Julieta* con *Arlecchino* y *Franceschina* en medio de una pelea entre sus jóvenes patrones *Isabella* y *Orazio*.

Este ejercicio es de gran versatilidad y ejercita el ingenio y la agilidad para improvisar, al mismo tiempo que provee de material “dramatúrgico” para el grupo o compañía.

g) Tipos de Triangulación.

La técnica de Triangulación contempla cinco tipos diferentes:

1. Triangulación directa.

El actor que tiene la pelota (en quien recae la acción) ejecuta su diálogo hacia el público, no importa si éste es un monólogo o una réplica, y una vez que ha terminado gira su nariz en dirección al compañero a quien le cede el turno. Esta es la misma dinámica del ejercicio “Contar un cuento” de la sección de ejercicios de improvisación. De la misma manera, el actor que recibe el turno debe comenzar su texto una vez que su nariz apunta hacia el patio de butacas y debe dejar de hablar antes de ceder el turno apuntando su nariz hacia el compañero que lo recibirá.

Hay que recordar que la mirada de la Máscara se encuentra en la punta de su nariz pues el movimiento de los ojos no es lo suficientemente contundente.

Este tipo de triangulación es la base de las otras cuatro, es decir, se ejecuta todo el tiempo que dure la ficción.

## 2. “Robo de balón”

Este tipo de Triangulación tiene como objetivo el regular las interrupciones que pueden suceder en función de un efecto cómico. Con base en la Triangulación directa, el personaje que está hablando debe callar y ceder el balón inmediatamente cuando un compañero le interrumpa. Se sugiere ser mesurado con el uso de este recurso pues puede ser muy cansado para el público una serie muy prolongada de interrupciones.

## 3. Triangulación indirecta.

Este tipo de Triangulación tiene como objetivo el regular las entradas a escena de cualquier personaje, pues todo aquel que ingresa debe recibir el balón.

Generalmente en este caso el que recibe el balón no se da cuenta y a diferencia de los dos casos anteriores acciona sin hablar hacia el público, y al salir debe hacer algo que le indique al público y a sus compañeros de escena a quién le deja el balón.

Por ejemplo, *Brighella* y *Arlecchino* se encuentran en algún salón de la casa de su patrón hablando de la extraña conducta de su joven ama la Enamorada *Isabella* que se la pasa “suspirando por los pasillos”; en ese momento entra la joven y ambos *Zanni* giran sus cabezas para observarla. Ella parece no darse cuenta, camina tres pasos, toma un pañuelo que trae en sus manos, aspira su aroma, sonrío y sale de escena agitándolo tras de sí. *Arlecchino*, quien es el más cercano a la acción final de *Isabella* toma el balón y continúan la escena.

#### 4. Triangulación colectiva.

Más que una forma de organizar la improvisación es un efecto que a diferencia de los otros tipos requiere cierto ensayo o preparación previa. Consiste en que todos al mismo tiempo giren sus narices hacia el público, accionen y por último giren hacia el actor que recibirá el balón y continuará con la escena. El ejemplo que usa Augusto Albanez es el siguiente:

Supongamos que dos hermanos que fueron separados al nacer por sus padres se encuentran después de mucho tiempo gracias a una medalla partida a la mitad que les fue dada desde niños. Ellos dos al centro, con sendas medallas en la mano y rodeados del resto de los personajes involucrados en la escena quienes no despegan la mirada de la acción se disponen a unir poco a poco las medallas. Una vez que juntan las dos mitades, y al ver que entre ambas embonan perfectamente

creando una sola, todos los presentes giran su nariz hacia el público, hacen un gesto de sorpresa y después ceden el turno a uno de los gemelos quien continúa con la acción.

#### 5. Triangulación en túnel.

Al igual que la Triangulación colectiva, ésta es también un efecto cómico que requiere de preparación previa, y quizá es el más conocido de todos.

Los presentes en escena formando una fila o una línea siguen atentos al que lleva el balón. Éste al terminar su acción cede el balón al siguiente en la fila, quien sin dar el frente al público inmediatamente lo cede al que le sigue, y este al que le sigue, y después al que sigue, y así sucesivamente hasta llegar al último de la fila quien es el que por fin dará el frente al público y continuará con la acción.