



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas

**LA RENOVACIÓN DE LOS
CÓDIGOS DEL HUMOR
EN LA OBRA
*IL TEATRO DELLE
FAVOLE RAPPRESENTATIVE***

TESIS

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y literaturas modernas (Letras italianas)
Presenta

Eric Manuel Benjamín Sánchez Barragán

Asesora

Mtra. Karla Alejandra Flores Mendoza

Ciudad Universitaria, CDMX. 2024





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.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1. Los espectáculos cómicos de la Edad Media al siglo XVII

- 1.1 Lo cómico en la Edad Media
- 1.2 Formas y rituales del espectáculo: El Carnaval
- 1.3 El teatro renacentista: La influencia de la corte en el espectáculo teatral
- 1.4 Lo cómico y el teatro de Angelo Beolco: La civilización del cuerpo
- 1.5 La fiesta barroca y la institucionalización de las formas carnavalescas

Capítulo 2. La teatralización del Carnaval y el surgimiento de la *Commedia dell'arte*: la escenificación del cuerpo cómico

- 2.1 El nacimiento de la *Commedia dell'arte*
- 2.2 Las primeras compañías teatrales: la tensión entre el comediante y el actor
- 2.3 Integración de las mujeres en los espectáculos teatrales
- 2.4 Los travestismos en la *Commedia dell'arte*
- 2.5 *Canovacci*
 - 2.5.1 *Lazzi*
 - 2.5.2 *Zibaldoni*
- 2.6 Personajes de la *Commedia dell'arte*
 - 2.6.1 *Gli Zanni*
 - 2.6.2 *Le Zagnie*
 - 2.6.3 *I Magnifici*
 - 2.6.4 *Gli innamorati*
 - 2.6.5 *Arlecchino*

Capítulo 3. *Il teatro delle favole rappresentative*: lo cómico como una forma de entretenimiento y la instrumentalización del humor

- 3.1 La obra *Il teatro delle favole rappresentative*
- 3.2 Biografía de Flaminio Scala
- 3.3 Renovación e instrumentalización de los códigos del humor en *Il teatro delle favole rappresentative*: el caso del personaje de Arlecchino
- 3.4 *Il teatro delle favole rappresentative* y la sociedad del espectáculo: Lo cómico como una forma de entretenimiento y la risa como un instrumento de persuasión

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar la manera en que el teatro de la *Commedia dell'arte* resignifica las formas cómico carnavalescas de los espectáculos medievales y renacentistas –específicamente los elementos cómico corporales–, integrándolas en un sistema de representación teatral que funciona a partir de los valores del movimiento Barroco. Esto con la finalidad de entender cómo las sociedades italianas del siglo XVII dejan de concebir lo cómico y la risa como elementos cosmológicos vinculados a las celebraciones populares, para concebirlos como instrumentos de control social. Para ello, a lo largo de este trabajo realizo un análisis literario de la obra *Il teatro delle favole rappresentative*, colección de obras teatrales escrita por el comediógrafo Flaminio Scala.

Por una parte, en el primer capítulo, analizo cómo los espectáculos cómicos conceptualizan, a través de diferentes elementos corporales, lo cómico y la risa como elementos festivos capaces de renovar las relaciones humanas en sus dimensiones política y religiosa. Posteriormente, continúo mi investigación con el estudio de los espectáculos cómicos en las sociedades renacentistas, tomando como principales puntos de referencia la *commedia rinascimentale* y la *commedia dialettale*. A partir de dos autores fundamentales en la historia del teatro italiano, Niccolò Machiavelli y Angelo Beolco, examino la forma en que las celebraciones populares se relacionan con el nacimiento del teatro moderno, así como el modo en que las formas carnavalescas (corporales) comienzan a emplearse como instrumentos que clasifican a los estamentos sociales. Por último, en el cierre del capítulo, analizo el devenir de los espectáculos cómicos durante los siglos XVI y XVII, remarcando cuáles son los cambios que experimentan estos eventos a raíz de los acontecimientos históricos de dicho periodo, principalmente a raíz de los cambios producidos por la

Contrarreforma. En esta sección señalo la manera en la que los eventos de la época provocan que los espectáculos y las formas carnavalescas se institucionalicen. La función de este capítulo es analizar la forma en la que las celebraciones populares medievales y los espectáculos cortesanos impulsan el surgimiento del teatro barroco y la *Commedia dell'arte*. Asimismo, este capítulo busca demostrar que dichos eventos reflejan la visión que tienen las sociedades italianas sobre lo cómico y la risa. Por último, en este apartado procuro señalar cuáles son los cambios históricos y sociales que experimentan estos conceptos a raíz de la institucionalización de las formas carnavalescas.

Por otra parte, en el segundo capítulo examino el fenómeno de la *Commedia dell'arte* en su complejidad. En primer lugar, expongo cuáles son las condiciones culturales e históricas en las que surge la *Commedia dell'arte*. Después describo cómo se desarrollan las primeras compañías de este tipo de teatro y quiénes son sus integrantes. A su vez, pondero cómo la *Commedia dell'arte* se convierte en un espectáculo público que genera nuevas formas de representación e interacción entre los estamentos de la época. Finalmente, concluyo el capítulo examinando las estructuras y los elementos que conforman este teatro, desde sus principales personajes hasta sus recursos escénicos y de escritura. Esto con la finalidad de mostrar de qué manera la *Commedia dell'arte* se apropia de elementos cómicos del Carnaval medieval y la comedia renacentista, integrándolos en su sistema para hacerlos funcionar de acuerdo a los valores del movimiento Barroco.

En el tercer capítulo analizo la obra *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), del actor y comediógrafo Flaminio Scala. A partir de este texto examino la manera en que el teatro de la *Commedia dell'arte* retoma elementos de la tradición carnavalesca y los utiliza como instrumentos de control social, con la finalidad de entender cuál es la visión que las sociedades italianas tenían acerca de la risa y lo cómico. Para poder desarrollar mi análisis

me concentro en el estudio de la construcción de los personajes en las comedias de esta obra. Específicamente me enfoco en estudiar al personaje de Arlecchino en ocho *canovacci*: “La Fortunata Isabella”, “Le burle d’Isabella”, “Flavio Tradito”, “La creduta morta”, “La finta pazza”, “La sposa”, “Lo specchio” e “Isabella Astrologo”. Tomando como principal objeto de estudio los códigos corporales del personaje de Arlecchino reflexiono acerca de cómo el teatro de la *Commedia dell’arte* retoma elementos corporales del mundo carnavalesco y los dota de un valor instrumental al insertarlos en un sistema teatral de tipo barroco.

He decidido realizar mi investigación sobre esta obra debido a que este libro representa lo que fue el fenómeno de la *Commedia dell’arte* durante el barroco. Asimismo, los textos que lo conforman constituyen un fiel testimonio de los cambios sociales que experimentaron la risa y lo cómico en los siglos seleccionados para la presente investigación. Trabajar con este libro ha resultado una tarea difícil, ya que, además de su edición original, éste solamente ha sido editado por Ferruccio Marotti en 1976. Si bien la obra ha sido traducida, parcialmente, a lenguas como el inglés y el portugués, actualmente no se cuenta con ninguna edición crítica que permita consultar el texto completo en italiano. Esta situación, aunada al hecho de que no he podido disponer de la edición de Marotti, me ha forzado a realizar mi estudio a partir de la obra de 1611, la cual se encuentra disponible en la página web de Internet Archive.¹

Por último, es importante mencionar que la intención de este trabajo no es editar ni revisar la evolución lingüística de los textos elegidos; de hecho, eso requeriría de otro tipo de investigación. En este trabajo me interesa principalmente hacer un estudio del valor performativo y escénico del texto literario, por lo que no edito ni modifico lingüísticamente

¹ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

la redacción del texto. Todas las citas de la obra de Scala que coloco a lo largo del presente trabajo, las he tomado tal y como las he encontrado en el libro que consulté.

Capítulo 1. Los espectáculos cómicos de la Edad Media al siglo XVII

1.1 Lo cómico en la Edad Media

Durante la Edad Media gran parte de las formas cómicas son consideradas como manifestaciones que se oponen a la cultura oficial. Éstas comprenden un amplio espectro de expresiones y figuras –como los bufones, los enanos o la literatura paródica–, que se desarrollan en un marco paralelo al establecido por el poder religioso y feudal de la época.

El mundo medieval se distingue por su capacidad de crear un marco cómico a partir de un sistema humorístico en el que se interrelacionan imágenes, elementos y formas con una visión festiva y renovadora. De acuerdo con la obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, escrita por Mijail Bajtin, el marco cómico medieval está unido a las celebraciones populares de la época, en particular al Carnaval. De hecho, Bajtin concibe un vínculo tan estrecho entre estos aspectos que denomina a este marco como *mundo cómico carnavalesco*, término que será empleado en este trabajo para hacer referencia a algunos elementos relacionados con este marco.²

Bajtin señala que las partes constitutivas del marco cómico medieval destacan por estar ligadas a una cosmovisión utópica³ que, por medio del humor festivo, integra los diferentes aspectos de la existencia humana: vida y muerte, juventud y vejez, placer y dolor tienen cabida en la unidad del mundo cómico carnavalesco. A su vez, el teórico ruso indica que la unidad de este marco exhibe una realidad donde la vida se desarrolla de manera festiva y alegre; donde no es necesario trabajar la tierra, pues todo el tiempo hay comida en

² Cfr. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 2003, p. 8.

³ Cfr. Graciela Cándano Fierro, “Realismo grotesco y *Exempla* medievales”. *Acta Poética*, 1-2, 20 (1999), p. 108.

abundancia; donde el mundo está lleno de riquezas infinitas y las personas gozan de los placeres carnales sin censura alguna, así como de un cuerpo siempre sano y joven. El conjunto de estas imágenes está traspasado por una visión cómica del mundo material y corporal, que exhibe una particular concepción estética de la vida práctica que caracteriza al mundo medieval. Esta concepción es llamada por Bajtín «realismo grotesco», y se caracteriza porque renueva de manera cómica el orden religioso, político y natural de la vida cotidiana. De acuerdo con el teórico ruso, las formas de lo cómico pueden dividirse en tres grandes categorías:

- 1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).⁴

En el presente trabajo examinaremos, principalmente, las formas pertenecientes a la primera categoría, pues son éstas las que nos permiten observar cómo se desarrollan históricamente los espectáculos dramáticos en el territorio de Italia hasta desembocar en el teatro de la *Commedia dell'arte*. Por su parte, dentro de esta clasificación me concentro sobre todo en el estudio de los elementos corporales utilizados durante los actos, ya que éstos permiten analizar el modo en que los espectáculos retratan los entramados sociales, así como el valor que los estamentos del periodo le asignan a la risa y lo cómico.

La primera categoría comprende las celebraciones y los actos que involucran actividades para la diversión o disfrute de una colectividad. Entre sus principales actividades se encuentran los actos de los juglares y bufones, así como distintas fiestas populares, siendo el Carnaval el evento más importante de todos los festejos. La principal característica de esta

⁴ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 2003, p. 10.

clasificación es que todos sus espectáculos están pensados para ser ejecutados por una colectividad que, por medio de la acción cómica, renueva la forma en la que habita el espacio.

Además, estos espectáculos cómicos se encuentran ligados a una visión específica sobre la risa. Como señala Bajtin:

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.⁵

De acuerdo con esta conceptualización la risa es un elemento inscrito en la historia, cuyo sentido cambia de manera paralela a la sociedad. En el caso específico de las formas y rituales del espectáculo se manifiesta una risa que posee la capacidad de renovar las relaciones humanas y de incorporar las distintas facetas de la cultura medieval. Este fenómeno encontrará su máxima expresión en la fiesta del Carnaval, donde las relaciones humanas se ven completamente modificadas tanto en su dimensión política como religiosa.

1.2 Formas y rituales del espectáculo: el Carnaval

El Carnaval es una ceremonia propia del mundo popular que precede a la Cuaresma y se celebra con bailes, mascaradas y diferentes actos cómicos. Puede comenzar el día de Nochevieja (31 de diciembre), el día de la Epifanía (6 de enero) o el día de la Candelaria (2 de febrero), finalizando “nei giorni grassi”, entre el jueves y el martes previos al Miércoles de Ceniza. Tal y como señala Cecilia Gatto Trocchi, no se sabe con exactitud cuál es el origen del término Carnaval, sin embargo, existen algunas hipótesis que dan pistas sobre su posible procedencia:

Non si sa da dove derivi il nome ‘carnevale’: c’è chi dice da *car navalis*, il rito della nave sacra portata in processione su un carro; secondo altri significa *carnes levare* (“togliere la carne”) o *carne vale* (“carne, addio”) e allude ai digiuni quaresimali, dato che il Carnevale si

⁵ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 17.

conclude con il martedì grasso, il giorno che precede, nei paesi cattolici, il mercoledì delle Ceneri.⁶

Durante el Carnaval se celebra la fecundidad de la tierra que se renueva después del periodo invernal. Este festejo se caracteriza por ser un rito que integra elementos de las antiguas celebraciones romanas, como las Saturnales, al mismo tiempo que retoma aspectos de los festejos cristianos. Asimismo, las celebraciones carnavalescas se distinguen por ser actos lúdicos que renuevan los signos de la vida social a partir de su resignificación cómica. Esta situación puede apreciarse en la forma en que el Carnaval renueva los signos corporales de la vida del Medioevo.

En el Carnaval se puede observar que las relaciones humanas son renovadas a partir de tres niveles: representativo, metafórico y gestual. Asimismo, esta celebración configura un espacio sagrado-profano en el que el ser humano descubre y aprehende el mundo de manera distinta: “il Carnevale rappresenterebbe la festa dell’alterità gioiosa, la gioia generata dal disordine carnevalesco, temporaneo e relativo (un caos assoluto, al contrario, susciterebbe angoscia, perché presenterebbe come alternativa all’ordine della normalità un disordine abissale, un nulla minaccioso)”.⁷ Los festejos carnavalescos exponen una visión del cuerpo contraria a aquella promovida por la cultura oficial, particularmente por la celebración de la Cuaresma.⁸ A diferencia del periodo cuaresmal, las celebraciones carnavalescas exaltan una visión grotesca de la realidad material del mundo y del cuerpo humano. Este realismo grotesco se caracteriza porque

⁶ Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/carnevale_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ [Consulta: 02 de septiembre, 2021].

⁷ Samanta Sessa, *Cultura popolare e Carnevale. La festa carnevalesca all'interno della tradizione popolare europea* (dir. Fabio Dei). Università di Pisa, Pisa, 2006, p. 8. [Tesi di laurea].

⁸ La Cuaresma es un tiempo de penitencia y ayuno que precede a la fiesta de Pascua. Este periodo enfatiza que la perfección espiritual no se alcanza más que por medio de la mortificación del cuerpo; por esta razón, este ciclo define al cuerpo como un medio para la salvación o condenación del alma.

è l'abbassamento di tutto ciò che è alto, spirituale e astratto sul piano materiale e corporeo, dal cielo alla terra, che è principio di assorbimento e morte e nello stesso tempo di nascita e rinascita: per questo, l'abbassamento avvicina alla terra, la terra assorbe e fa morire, e insieme prepara ad una nuova nascita, ad un nuovo inizio. Ecco qui l'ambivalenza: l'abbassamento non ha affatto valore esclusivamente distruttivo e negativo, bensì anche positivo e rigenerativo, fa morire e rinascere, meglio e di più.⁹

El realismo grotesco presenta el fenómeno del cuerpo en su devenir, en el momento en que se entremezclan los distintos aspectos de la realidad: lo viejo y lo nuevo, el mal y el bien, la vida y la muerte son elementos que forman parte de los rasgos esenciales de este realismo. Tal y como podemos ver en los textos de la época:

Venerdì e Carnevale dunque s'incontrano «in un camin»: [...] Carnevale, visto l'amico da lontano, gli va incontro «con grande crio» ma, vedutolo in quelle condizioni, si mette a beffeggiarlo. «Che diavoli, mai t'è accaduto? come sei così mal ridotto? sei forse stato in prigione? [...] Poveraccio! mi fai compassione, ma se vuoi mangiar bene e vestir meglio, vieni con me e ti farò felice». Ma Venerdì non assente, anzi gli dice subito: «Fammi il favore, se ti piace di ragionare con me, di non gridare, perchè, se ragioneremo, forse ce ne verrà qualche vantaggio. Dimmi: dove vai? poi ti dirò dove vado io. Quanto agli insulti che mi hai rivolti, Dio ti perdoni, io ti ho già perdonato. Carnevale gli espone i suoi propositi: «Giacché si avvicina la Quaresima, cerco di darmi bel tempo, di mangiare, di bere, di divertirmi, [...] Tant'è, meglio un uovo oggi che una gallina domani, e quindi cerco di godermi ora la vita. [...] Oh se tutto ciò durasse sempre! ma pur troppo «marcordi scuroso con sua testa zennerenta e con greve compagnia» si avvicina e sarò obbligato a mangiar lave e tonnina! Come sarebbe bello che il mercoledì delle ceneri venisse una volta ogni dieci anni! io non lo vorrei nel calendario, perchè a me piace il canto, il gioco, il ballo, il divertimento. Del resto la natura à puri' i suoi diritti! Povero Venerdì! via, vieni a godertela un po' con me».¹⁰

El “De carnis privium et die Veneris” es un *contrasto* escrito en *dialetto genovese* que se encuentra en una antología de rimas genovesas de los siglos XIII y XIV.¹¹ Tal y como podemos observar en el fragmento anterior, esta composición expresa la tensión que se crea entre los contrarios del mundo. En este caso la oposición es entre los placeres de la fiesta carnavalesca y la abstinencia cuaresmal. Este texto nos permite ver cómo el Carnaval se opone al periodo cuaresmal a partir de la experiencia alegre y voluptuosa del mundo.

⁹ S. Sessa, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰ “De carnis privium et die Veneris”, *apud*. Elena Romano, *I contrasti fra Carnevale e Quaresima nella letteratura italiana*. University of Toronto, Toronto, 1907, pp. 18-19.

¹¹ El *contrasto* es una técnica medieval que consiste en crear una composición poética dialogada.

Cfr. Enciclopedia Treccani [En línea]:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/contrasto_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/contrasto_(Enciclopedia-Dantesca)/) [Consulta: 7 de febrero, 2024].

Por otro lado, este *contrasto* resulta muy interesante porque nos muestra cuál es la visión que las sociedades italianas tenían sobre la risa. Como podemos notar en la composición, en este festejo se exalta una risa vital y festiva que genera cohesión social. Este tipo de risa cumple un papel muy importante en los diferentes eventos que conforman el Carnaval, ya que funciona como un elemento que renueva el mundo. Por un lado, la risa carnavalesca es renovadora porque conecta y comunica al ser humano con una dimensión de la realidad a la que el marco oficial no puede acceder; además, la risa es un elemento de éxtasis: así como en la cuaresma el silencio “es también una forma de alabanza”,¹² en el Carnaval la risa es un elemento de glorificación que celebra el caos del mundo que se renueva. Por lo tanto, la risa posee una carga liberadora que renueva la experiencia del mundo y profundiza en la vivencia de la realidad desde otra perspectiva.

Por otra parte, en el Carnaval se expone una visión de lo cómico que exalta la alteridad del mundo y el ser humano, lo que se ve reflejado en los elementos que recubren el cuerpo de los participantes del festejo, principalmente en el disfraz y la máscara. Estos objetos son muy importantes porque representan la idea de la inversión del orden establecido: “Sotto la maschera, sotto un costume animale, o un travestimento sessuale, l’identità è più o meno celata, entra in gioco l’alterità, la diversità rispetto al proprio ruolo sociale; è l’entrata in scena di ‘un altro’, che gioca sulla similitudine o sulla differenza da sé stessi”.¹³

La máscara y el disfraz permiten trastocar el orden del mundo, modificando las relaciones de poder, los límites sociales y las restricciones morales. Estos elementos recuperan el lado bestial del ser humano, al mismo tiempo que permiten la apertura de una dimensión festiva donde la alteridad de la realidad es exaltada. A su vez, como veremos más

¹² Taizé [En línea]: https://www.taize.fr/es_article1718.html [Consulta: 7 de octubre, 2021].

¹³ S. Sessa, *op. cit.*, p. 8.

adelante, estos rasgos son muy importantes porque serán una parte esencial del teatro italiano, particularmente de la *Commedia dell'arte*, donde las diferentes máscaras de la tradición europea serán resignificadas a partir de las funciones sociales de la época.

1.3 El teatro renacentista: La influencia de la corte en el espectáculo teatral

El Renacimiento es un periodo histórico en el que se produce un proceso de renovación cultural en las sociedades italiana y europea. Se desarrolla entre los siglos XV y XVI¹⁴ y se caracteriza porque:

è stato una scoperta dell'antichità, proprio nella misura in cui è stato consapevolezza del mondo medievale; ed è stato una forma originale e nuova di classicismo e di umanesimo nella misura in cui si è reso conto dell'uso che anche il Medioevo aveva fatto dell'antichità criticandolo e respingendolo.¹⁵

En los inicios de este periodo las formas y rituales del espectáculo mantienen numerosos rasgos de los actos y celebraciones medievales. Sin embargo, conforme estos eventos y festividades comienzan a introducirse en diferentes espacios culturales, sus elementos empiezan a transformarse. Entre los espacios que influyen en el cambio de sus características se encuentra la corte (*Signorie*): “The court was an important space where individuals sought to assert and legitimise their power”.¹⁶

La corte, principalmente la corte italiana, es un espacio político y cultural con características muy específicas. Como explica Beatrice del Bo, este concepto hace referencia

al luogo fisico di residenza del signore, che accoglie la famiglia in senso stretto e, in senso più ampio, il suo *entourage* e che perciò costituisce il perno attorno al quale ruotano e si generano le relazioni politiche, personali e di servizio, dove si percorrono brillanti e talvolta repentini itinerari di ascesa e discesa sociale e professionale. La corte è l'insieme di persone

¹⁴ Es importante mencionar que esta periodización varía dependiendo de las distintas tradiciones europeas. En el caso de Italia, al ser el lugar donde surge dicho periodo, se considera que su primera fase es el Humanismo cuyos inicios se ubican a finales del siglo XIV.

Cfr. Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/rinascimento_%28Dizionario-di-Storia%29/ [Consulta: 10 de octubre, 2021].

¹⁵ Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/il-rinascimento_%28Dizionario-di-Storia%29/ [Consulta 10 de octubre, 2021].

¹⁶ Leah R. Clark, *Collecting art in the Italian Renaissance Court objects and exchanges*. Cambridge University Press, United Kingdom, 2018, p. 3.

che frequenta il principe, cioè il suo seguito, in parte costituito da uomini incaricati di provvedere al benessere del signore (maggior domi, camerieri, scudieri, ma anche buffoni, musici e giocolieri) e, in parte, dai principali personaggi politici.¹⁷

La corte es un centro administrativo e intelectual que impulsa el desarrollo de diferentes expresiones artísticas y literarias. Entre las manifestaciones que son más patrocinadas se halla el teatro:

En el Renacimiento, las representaciones teatrales concebidas como uno más de los actos de celebración propios de una corte, se consolidan como uno de los espectáculos más específicos y representativos de la sociedad italiana renacentista, que vive en una continua búsqueda intelectual. Es precisamente ahora cuando se afirma el género teatro, ya esbozado en el siglo anterior, y es también ahora cuando se produce el redescubrimiento de la dramaturgia, de la escenografía, del edificio teatral, de la profesión de actor y del teatro concebido como una empresa económica.¹⁸

A lo largo del Renacimiento el teatro se desenvuelve como un fenómeno complejo que integra diferentes elementos: la puesta en escena, la recitación y el vestuario son algunos de los aspectos que florecen durante esta etapa. Asimismo, las representaciones dramáticas se vuelven espectáculos tan importantes que llegan a formar parte de las principales celebraciones cortesanas. Un ejemplo es el caso de la obra *La Calandria*, escrita por el literato y diplomático Bernardo Dovizi, que se presentó durante las fiestas del carnaval en la corte de Urbino, en 1513.

El teatro renacentista se desarrolla como una expresión independiente que se distingue de los espectáculos medievales porque surge como un evento pensado para su escenificación dentro de espacios específicos, estableciendo una división entre los actores y el público. Este aspecto es muy importante porque abre una nueva etapa en la historia de los espectáculos en Europa:

¹⁷ Beatrice Del Bo, “Le corti nell’Italia del Rinascimento”. *Reti Medievali Rivista*, 2, 12 (septiembre, 2011), p. 307 [En línea]: <http://www.rmojs.unina.it/index.php/rm/article/view/urn%3Anbn%3Ait%3Aunina-3328> [Consulta: 15 de octubre, 2021].

¹⁸ Carmen F. Blanco Valdés, “El renacimiento de un nuevo género literario: la comedia italiana en el ‘Cinquecento’”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc90433> [Consulta: 22 de octubre, 2021].

Il Rinascimento, stagione mirabile della creatività in tutte le forme espressive, segna la nascita del teatro moderno. È in Italia che si genera quella civiltà teatrale che si estenderà a tutta l'Europa e che, nell'arco di un secolo, darà anche origine alla splendida fioritura del teatro elisabettiano inglese, del teatro francese del Grand Siècle, del Siglo de oro spagnolo.¹⁹

Por otro lado, en el Renacimiento surgen géneros teatrales como la tragedia, la égloga pastoral y la comedia. Este último caso se distingue de las manifestaciones cómico-dramáticas de los apartados precedentes porque se afirma como un género concreto. Al contrario de lo sucedido en los siglos anteriores, durante el periodo renacentista la palabra *commedia* comienza a establecerse como un término específico que es usado para nombrar un género teatral.

La comedia renacentista es un género teatral que se caracteriza por representar escenas de la vida cotidiana a partir de códigos y elementos pertenecientes a la tradición carnavalesca. Los dos autores más importantes de este género son Angelo Beolco y Niccolò Machiavelli. Sin embargo, dada la extensión de este trabajo, me centraré en el análisis de la obra de Beolco, debido a que sus textos y representaciones son indispensables para poder comprender los cambios de la comedia teatral y los usos del marco cómico popular.

1.4 Lo cómico y el teatro de Angelo Beolco: La civilización del cuerpo

Durante el Renacimiento gran parte de las manifestaciones cómicas medievales continúan vigentes en el seno de la cultura popular. Sin embargo, las formas de lo cómico experimentan distintos cambios conforme se insertan en el mundo de las cortes, ya que muchos de sus elementos se convierten en marcas de disgregación social. Esto puede apreciarse en diferentes textos de la época como, por ejemplo, la “Nencia da Barberino”, poema en octavas atribuido a Lorenzo de’ Medici (il Magnifico):

Non vidi mai fanciulla tanto onesta,
né tanto saviamente rilevata;

¹⁹ Giovanni Antonucci, *Storia del teatro italiano*. Newton Compton, Roma, 1995, p. 17.

non vidi mai la più leggiadra testa,
né sì lucente, né sì ben quadrata;
con quelle ciglia che pare una festa,
quand'ella l'alza ched ella me guata;
entro quel mezzo è 'l naso tanto bello,
che par proprio bucato col succhiello.
Le labbra rosse paion de corallo,
e àvvi drento duo filar' de denti
che son più bianchi che que' del cavallo:
da ogni lato ve n'ha più de venti.²⁰

El texto data del año 1470 y se caracteriza porque imita el dialecto rural de los campesinos originarios de Mugello, Toscana, área de la que proviene la familia Medici. El poema es un canto de amor que el campesino Vallera dedica a su amada, Nencia. Vallera transmite sus sentimientos amorosos por medio de la poesía; sin embargo, a lo largo del texto la voz poética expresa su deseo amoroso de forma torpe. Parodiando el estilo elevado y refinado de la tradición lírica, el poeta consigue un efecto cómico que consiste, en gran medida, en jugar con los códigos corporales de la belleza femenina establecida por la tradición del *dolce stil novo*. Estos rasgos nos permiten ver cómo

Ugly women are no longer vituperated for their disgusting old body and lust, nor attacked for the power of their eyes or speech, but praise - though mockingly- for sporting bodily features and manners in contrast to the models of ideal beauty glorified in the courtly codes of Renaissance culture. The unattractive women of Renaissance poetry, found primarily in rustic poetry, are depicted as socially marginal and aesthetically transgressive; they appear as Other for belonging to non-dominant social groups (peasants), for living at the geographical margins, and for subverting the ideals of female beauty espoused by hegemonic culture. The peasant's body, described in its disproportion and excess, contravenes the highly codified norms of the Renaissance classical body, based on principles of perfection, balance, proportion, and refinement propounded by literary models.²¹

Como podemos apreciar en el poema, a través del juego cómico de los códigos corporales se establece una división entre el cuerpo civilizado y el cuerpo rustical. Este fenómeno se ve reflejado en el teatro por medio de la caracterización lingüística y corporal

²⁰ Nencia da barberino, 3-4.

²¹ Patrizia Bettella, *The ugly woman: transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque*. University of Toronto, Toronto, 2005, p. 82.

de los personajes. Uno de los ejemplos más claros de esta situación lo hallamos en la obra del comediógrafo y actor paduano Angelo Beolco, también conocido como Ruzante.

El teatro de Beolco es el caso más representativo de la *commedia rustiacale in dialetto* que se desarrolla en Venecia durante el siglo XVI. Las comedias de este autor se caracterizan porque enfatizan la importancia del espectáculo dramático como una manifestación independiente que se compone de diferentes facetas: la recitación y la caracterización son algunos de los aspectos que más remarca e impulsa el teatro del comediógrafo paduano. Asimismo, el teatro de Beolco destaca porque retrata el mundo de los campesinos paduanos²² por medio de diferentes códigos y elementos corporales. Al igual que en la “Nencia da Barberino”, en la obra de Beolco el cuerpo de los campesinos paduanos es retratado a partir de rasgos del mundo cómico carnavalesco. Por ejemplo, en el *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* Beolco presenta al campesino como:

Ruzante: A' ghe son pur arivò a ste Veniesie! Che a' m'he pì augurò de arivarghe che no se augurè mè de arivare a l'erba nuova cavala magra e imbolsia. A' me refarè pure. A' godarè pure la mia Gnuà, che gh'è vegnua a stare. Cancaro a la guera e ai soldé, ai soldé e a la guera! A' sè, che no te me arciaparè pì in campo. A' no sentirè za pì sti remore de tramburlini, né trombe mo', né criar “arme! arme”. Arètu mo' pì paura mo'? Che, com a' sentia criar arme, a' pareo un tordo che aesse abù una sbolzonà. A' dromirè pure i miè soni. A' magnarè pur, che me farà pro. Pota! Squase che qualche volta a no aveo destro da cagare, che'l me fesse pro. Me si! A' son pur chi, mi, a la segura e squase no cherzo de esserghe gnan. E... s'a' me insuniasse? No, a' sé ben ch'a no m'insunio, po. Non songie montà in barca a Lisafusina? E se mi... no foesse mi? E che foesse stò amazò in campo e che a' foesse el me spirito? La sarae ben bela! No cancaro, spiriti no magna... e mi ho pur na gran fame. A' son mi e si' a' son vivo!²³

El *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* es una obra que muestra los problemas que sufre el campesino Ruzante al volver a casa después de huir de la guerra. A

²² Si bien Beolco retrata el mundo de los campesinos, es importante señalar que no lo hace como una forma de resistencia o reivindicación, sino como una burla. Además, es necesario destacar que sus espectáculos eran presentados, principalmente, en cortes y espacios privados.

²³ Angelo Beolco, *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, apud. Ivano Paccagnella y Aristide Genovese, *Come sonavan parole e musica Celebrazioni del V centenario della nascita di Ruzante*. Giunta regionale del Veneto, Venezia, 2001, p. 20.

lo largo del texto el campesino es caracterizado como un hombre con un hambre voraz de comida y sexo. En esta obra se puede apreciar cómo el cuerpo “pallido, marcio, affumicato” del campesino se contrapone a la imagen del cuerpo hegemónico y civilizado, situación que es reforzada por el vestuario del personaje (una armadura desgarrada). Esta clase de representación corporal es una forma de burla de los gestos y comportamientos de los estamentos sociales inferiores.²⁴

En la Edad Media se había desarrollado toda una cultura religiosa basada en los gestos corporales: “In una società fortemente ritualizzata, i gesti –mani giunte nella preghiera, bacio dell’omaggio feudale, giuramenti e contratti orali–, i movimenti e gli atteggiamenti del corpo sono al centro della vita sociale, al pari delle rappresentazioni e delle consuetudini”.²⁵ Sin embargo, es en el periodo renacentista cuando este proceso de civilización termina de asentarse como un rasgo esencial de la vida política y cultural. Durante el Renacimiento se establecen una serie de códigos corporales y formas de comportamiento que señalan una marcada distinción entre la imagen del cuerpo hegemónico, respaldada por los centros de poder, y la imagen corporal del mundo popular. Este proceso de civilización se refleja en la obra de Beolco, pues en ella se puede apreciar la oposición entre los modelos corporales de la cultura oficial y aquellos de la cultura carnavalesca. En el teatro del actor paduano el cuerpo de los campesinos y las campesinas exalta una visión carnavalesca de la realidad, la cual, burlándose de los rasgos corporales de estas personas, muestra una serie de códigos corporales y formas de comportamiento que critican los modelos establecidos por la cultura oficial. Por ejemplo, en la *Prima Oratione* Ruzante comenta:

²⁴ Cfr. Patrizia Bettella, *The ugly woman: transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque*. University of Toronto, Toronto, 2005, p. 82.

²⁵ Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Il corpo nel Medioevo*. Laterza, Roma, 2005, p. 86.

Pavan, an? Mo favelom mo de le femene, che è megio ca biestie. Per certo, el gh'è pur de bele femene. [...] Mo ben, cussì è le suò cossonace, e cussì dure intel picegare. Va' po' pì in su, quelle suò belle neghe bianche e reonde, precisamen com' è un porco ben grasso quando l'è pelò da fresco, che com' tu le vi, te no te può tegnire de no ghe dare, da amore, a man averta cussì una schiapezà. [...] Cum quelle tetonace, che te ghe porissi ascondere el cao in migola mezo, mo tette verasiamen da bregola da latte. Cum quelle spalace da portar ogni gran carga, che dise: «Càrgame, s'tu me sè cargare, che a' porterè o in spala, o da sacco, o in bigolon». Cum quelle brace e quelle man, pruoprio brace da faiga e man da baile, che non se stracare a cargare cento barele al dì. Cum quel voltonazo reondo, norìo, bianco e rosso, che ghe perderae fette de persutto inverzelò o ravi de qui bianchi e russi, quando gi è ben lavè. E po' qui uogi de sole inraze, che tra' de ponta, che paserae le muragie de Pava e gi ancùzene. Cristo da Loreto, mo gi è pur biegi! Le è pur a bel fatto tutte belle, le nostre femene.²⁶

La *Prima Oratione* es un discurso encomiástico que Beolco presenta durante el nombramiento de Marco Cornaro como obispo de Padua en 1521. En este texto el personaje de Ruzante ensalza la belleza de la región paduana y los elementos que la conforman. Entre los aspectos que enaltece el campesino se encuentra la belleza de las mujeres paduanas. A través de una larga enumeración Ruzante exalta de forma carnavalesca la belleza femenina: el cuerpo de la mujer es descrito como un espacio lleno de sensualidad, vitalidad y lozanía; a su vez, por medio de figuras retóricas, como el símil, el autor elogia de forma festiva la corporalidad femenina (Va' po' pì in su, quelle suò belle neghe bianche e reonde, precisamen com'è un porco ben grasso).

A lo largo de su descripción el personaje de Ruzante encomia una imagen corporal diferente a la establecida por la cultura oficial, ya que el campesino celebra una visión grotesca del cuerpo femenino. Ruzante festeja la parte material del cuerpo, que está íntimamente relacionado con el mundo natural: el pecho de la mujer es descrito como un miembro abundante y vasto, relacionado con el mundo alimenticio; a su vez, su vientre es asociado con la fertilidad del mundo telúrico. Por último, en el teatro de Beolco vemos cómo

²⁶ Angelo Beolco, *Prima Oratione*, apud. Sara Deotti, *La Prima e la Seconda Oratione di Angelo Beolco il Ruzante: edizione critica e commento* (Tesi di dottorato). Università degli studi di Trento, Trento, 2015, pp. 61-62.

la lengua del personaje se vuelve un rasgo que separa los modelos de comportamiento hegemónicos de los modelos populares:

E sti cogómbari de sti sletran vol favelare per gramego o in fiorentinesco, e va cercanto megior pan ca de fromento. E perzòndena a' i lagherè bagiare a so muò, e s' a' favelerè a le nostre devise, che è le pì belle del mondo, da bon pavan.²⁷

Entre los siglos XIV y XV comienza un proceso de reflexión acerca de la posible unificación lingüística del territorio de Italia. Posteriormente, en el siglo XVI, comienza a promoverse el uso del toscano debido a que la literatura escrita en dicha lengua había alcanzado gran difusión en el territorio.²⁸ Por ejemplo, Pietro Bembo en su obra *Prose della volgar lingua*, publicada en 1525, estudia y compara diferentes aspectos lingüísticos de los dialectos de la época; a su vez, señala la grandeza que autores como Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio habían conseguido usando el toscano.²⁹ De hecho, impulsado por estas reflexiones, Bembo propone que los modelos literarios sean Petrarca para la poesía y Boccaccio para la prosa.

Con la difusión de este proceso y de las propuestas a favor de la lengua toscana se abre un intenso debate conocido como *Questione della lingua*, el cual inicia una discusión sobre temas diversos como la necesidad de una lengua oficial para comunicarse entre las distintas zonas del territorio o la excelencia de las diferentes lenguas de las regiones. Esta situación provoca una serie de reacciones que producen nuevas manifestaciones literarias. Por ejemplo: “La letteratura dialettale acquistò coscienza di sé, trasformandosi da spontanea in riflessa, solo nel sec. XVI, quando il fiorentino letterario fu codificato da P. Bembo come

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Cfr.* Enciclopedia Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ [Consulta 20 de octubre, 2021].

²⁹ *Cfr.* Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua* (ed. Carlo Dionisotti). Utet, Torino, 1966, p. 9.

modello della lingua nazionale: una tirannia accentratrice che fu respinta dai maggiori esponenti della letteratura d'opposizione del Cinquecento, il Ruzzante e il Folengo".³⁰

Beolco se inserta en la discusión sobre la excelencia de las lenguas a través de su trabajo teatral. Usando el dialecto *pavano* como medio de expresión, el comediógrafo paduano configura sus personajes a partir de una lengua literaria cargada de expresiones coloquiales, muletillas, figuras de dicción y juegos de palabras. Esta postura lingüística y literaria le permite establecer una distinción entre el personaje civilizado, perteneciente a la cultura hegemónica, y el personaje al margen de la cultura oficial, ligado a la tradición de la cultura popular.

Por medio de su postura lingüística Beolco refuerza su exposición acerca del contraste entre las representaciones hegemónicas y aquellas pertenecientes al mundo popular. Estos aspectos son fundamentales, puesto que nos permiten observar la forma en que los elementos corporales, las formas de comportarse y las lenguas se convierten en marcas de segmentación social. Este hecho es de suma relevancia, ya que, como veremos en los siguientes capítulos, la *Commedia dell'arte* clasifica estamentalmente a sus personajes a partir de la lengua que hablan. Asimismo, al igual que en las representaciones de Beolco, las obras de este tipo de teatro configuran los modos de actuar de sus personajes por medio de las lenguas y los gestos. Por otra parte, la obra de Angelo Beolco nos permite apreciar cómo la comedia renacentista inicia un proceso de instrumentalización del humor que terminará por concretarse con la llegada del teatro barroco. Este punto es muy importante para comprender el fenómeno de la *Commedia dell'arte*, pues en este tipo de teatro las formas de lo cómico se convierten en instrumentos de crítica y entretenimiento.

³⁰ Sapere.it [En línea]: <https://www.sapere.it/enciclopedia/dialettale.html> [Consulta: 20 de octubre, 2021].

1.5 La fiesta barroca y la institucionalización de las formas carnales

Durante la transición del siglo XVI al siglo XVII se suscitan importantes eventos históricos que cambian el esquema y la organización de las formas y rituales del espectáculo. Entre los eventos que van a marcar un cambio sustancial en estas festividades se encuentra la Reforma protestante:

The Reformation became the basis for the founding of Protestantism, one of the three major branches of Christianity. The Reformation led to the reformulation of certain basic tenets of Christian belief and resulted in the division of Western Christendom between Roman Catholicism and the new Protestant traditions. The spread of Protestantism in areas that had previously been Roman Catholic had far-reaching political, economic, and social effects.³¹

La Reforma protestante es un movimiento religioso, político y cultural que inicia el 31 de octubre de 1517, cuando el monje agustino Martín Lutero³² hace públicas sus 95 tesis en la capilla de la Universidad de Wittenberg. Este movimiento abre un proceso histórico que provoca un cisma político y doctrinal dentro de la Iglesia cristiana, impulsando el desarrollo de una nueva geografía religiosa en Europa y en el mundo. Como señala Rogelio Laguna:

Es cierto que Lutero no era el primero que pedía la reforma de la Iglesia, pero es bajo su figura que toma impulso un espíritu religioso y político que pretendía reorganizar el cristianismo y acotar el poder papal. La llamada Reforma protestante y su contraparte, la Contrarreforma, transformarían la vida europea y traerían consecuencias para la ciencia, el arte, la educación y prácticamente todos los ámbitos de la cultura.³³

Ante estos movimientos desestabilizadores, la Iglesia emprende una serie de acciones que dan lugar a un proceso de reestructuración jurídica y carismática, denominado

³¹ Encyclopedia Britannica [En línea]: <https://www.britannica.com/event/Reformation> [Consulta: 17 de noviembre, 2021].

³² A diferencia de sus predecesores, quienes habían centrado su atención en los problemas de corrupción política dentro del orden eclesiástico, Lutero orienta su juicio hacia la raíz teológica del problema: la perversión de la doctrina de la Iglesia sobre la redención y la gracia. En sus 95 tesis el monje agustino critica el sistema de indulgencias que había establecido la Iglesia, enfatizando “that the pope had no authority over purgatory and that the doctrine of the merits of the saints had no foundation in the gospel. Here lay the key to Luther’s concerns for the ethical and theological reform of the church: Scripture alone is authoritative (*sola scriptura*) and justification is by faith (*sola fide*), not by Works”. (Encyclopedia Britannica [En línea]: <https://www.britannica.com/event/Reformation> [Consulta: 17 de noviembre, 2021]).

³³ Rogelio Laguna, “Introducción: 500 años de la Reforma protestante 1517-2017. Una mirada desde la filosofía”. *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, 33 (2017), p. 97.

Contrarreforma.³⁴ La Contrarreforma comprende un conjunto de acciones, procesos y acuerdos que la Iglesia realiza para reorganizar su sistema administrativo y doctrinal. Entre los eventos más importantes del movimiento contrarreformista se encuentra el Concilio de Trento, el cual consistió en una junta que reunió a los obispos de los Estados y reinos de la cristiandad para deliberar sobre el nuevo rumbo que debía tomar la organización eclesial. Este concilio tiene lugar en 1545 y se caracteriza porque modifica las normas de la Iglesia:

il concilio definì posizioni nettamente contrarie a quelle della Riforma protestante in merito alle Scritture e al ruolo esclusivo della Chiesa nell'interpretazione dei testi sacri, ribadì l'importanza delle opere di carità, dei sette sacramenti e del purgatorio, confermò l'esigenza del culto dei santi e delle reliquie e il valore delle indulgenze. Il concilio cercò anche di eliminare i più gravi abusi ecclesiastici: il favoritismo verso i parenti (noto come *nepotismo*), la compravendita di beni sacri (*simonia*), l'ignoranza e il concubinaggio del clero. Oltre a promuovere i seminari per istruire in modo adeguato i sacerdoti, il concilio stabilì l'obbligo di residenza dei vescovi e del celibato ecclesiastico, e impose il latino come lingua ufficiale della Chiesa.³⁵

El Concilio de Trento fue una muestra de los esfuerzos realizados por la Iglesia para hacer frente a su crisis institucional. Sin embargo, esto no debe hacernos pensar que el proceso de Contrarreforma se reduce a una simple respuesta a la crisis provocada por la Reforma protestante. La Contrarreforma no debe ser entendida como una mera reacción política y religiosa a dicho movimiento, sino que más bien debe ser concebida como un profundo y complejo proceso de renovación eclesial que influyó sobre las distintas esferas de la sociedad. Esta situación puede apreciarse en diferentes manifestaciones culturales como las fiestas religiosas y los espectáculos populares. De hecho, la Contrarreforma “fu

³⁴ A lo largo del tiempo se han empleado diferentes acepciones para conceptualizar este proceso de reestructuración. En el pasado, los términos más utilizados para denominar esta realidad histórica eran “Reforma católica” y “Contrarreforma”; sin embargo, en la actualidad, nuevos estudios históricos y hermenéuticos han propuesto términos como “modernización”, “confesionalización”, “disciplina social” o “catolicismo moderno”. Dado que en el presente trabajo no se puede profundizar en el análisis histórico de este debate conceptual, se ha optado por emplear el término Contrarreforma, puesto que, históricamente, este término ha sido más usado y difundido.

³⁵ Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/controriforma_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ [Consulta: 18 de noviembre, 2021].

caratterizzata da un impegno costante nel tentativo di fermare l'avanzata del protestantesimo in tutt'Europa e dalla volontà di riorganizzare le proprie strutture, anche per tramite della cultura e delle arti che si tradussero nel fiorire dello stile barocco".³⁶

Este empeño hace que el desarrollo cultural de la época se manifieste a partir de tendencias y movimientos en específico, como es el caso del Barroco. La palabra barroco es un término portugués que significa "irregolare, riferito alla forma della perla scaramazza".³⁷

Al respecto, Lisa Beaven y Angela Ndalians señalan lo siguiente:

Traditionally, "Baroque" is a term positioned within the rough confines of the seventeenth century and extending into the eighteenth century. It is used to describe the art that followed the reforms of the Counter-Reformation [...] The Word itself is generally thought to have derived from Spanish and Portuguese word *barroco* or *barrueco*, meaning misshapen or irregular pearl. A second, and rather intricate, possible origin of the word is the medieval name for a special type of syllogism, which is a form of deductive reasoning in which a conclusion is drawn from two given or assumed propositions. [...] Henrich Wolfflin, in his seminal essay *Renaissance und Barock*, published in 1888, sought to discuss the baroque as stylistic term, arguing it must be dissociated from broader cultural contexts. [...] By contrast, Gilles Deleuze argued for the need to see the baroque not as style or essence but as an idea, something that is in the process of being formed and re-formed. José Antonio Maravall, in *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, instead reaffirmed the baroque as a period term, and analyzed it in the context of seventeenth-century Spain as an operative system, where the baroque is prompted by a culture of crisis, and used by both the Spanish elites and Spanish state.³⁸

El Barroco es un fenómeno cultural que está alineado por principios estéticos y artísticos que surgen de un sistema de pensamiento que desarrolla los elementos del canon clásico heredado del Renacimiento.³⁹ El Barroco no es una extensión del Renacimiento; sin

³⁶ *Idem.*

³⁷ Enciclopedia Treccani [En línea]: <https://www.treccani.it/enciclopedia/barocco/> [Consulta: 11 de noviembre, 2021].

³⁸ Lisa Beaven, Angela Ndalians, "Introduction", en *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*. Medieval Institute Publications, Kalamazoo, 2018, pp. 1-4. [Series: Studies in Medieval and early modern culture].

³⁹ *Cfr.* Aurelio González, "Tres momentos para reír en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco". *Revista de la Universidad de México*. (octubre, 2020) [En línea]: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/bead58d0-d4ac-4f17-bb5c-b459fbfc358b/tres-momentos-para-reir-en-la-edad-media-el-renacimiento-y-el-barroco> [Consulta: 26 de mayo, 2021].

embargo, es una manifestación que pone a prueba examen la cultura y valores renacentistas.⁴⁰

Este fenómeno, que se desarrolla entre los siglos XVI y XVII, resalta porque renueva las formas y rituales del espectáculo de los periodos precedentes. Tal y como señala Carlos González:

El Barroco, sea como fuere y en parte debido a la crisis, transcurre en un mundo hecho de apariencias y lleno de amenazas, incertidumbres, contradicciones, desengaños, violencias y paradojas [...] De ahí que impere [...] la sustitución de la realidad hostil por una pararealidad, menos desagradable y más atractiva, exhibicionista y teatral, organizada en apariencias y, mediante la saturación de los sentidos, gobernada desde la emoción. Había, claro está, que mejorar la imagen que la sociedad tenía de sí misma, ofertándole un modelo realista, distinto al renacentista, en el que se gustara, reconociera y, en última instancia, se convenciera de la bondad de los valores e instituciones que la regían. La finalidad no era otra que, impresionando a los ojos y los oídos, elevar la condición humana y, a la vez, minimizar la disidencia y enaltecer la obediencia y la satisfacción. En este clima barroco, algo apocalíptico y catártico, cualquier cosa, la vida, en suma, se teatraliza.⁴¹

El Barroco no es un producto de la Contrarreforma; sin embargo, es un movimiento que emerge dentro de los parámetros culturales establecidos por dicho proceso. Este movimiento se caracteriza porque transforma la vida pública en un espectáculo representativo; asimismo, se distingue porque exalta el valor instrumental de la fiesta y el espectáculo, haciendo que la celebración popular se transforme “en máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta”.⁴² Por ejemplo, en su *Ragguaglio de gli apparati, e feste fatte in Palermo per la Canonizzazione de' Santi Ignatio, e Francesco Xavier l'anno 1622*, Tomaso d'Afflitto describe la forma en que se lleva a cabo, en la ciudad de Palermo, la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier:

Compì le feste il trionfo d'un magnificentissimo Carro fatto dalla Congregatione de' Filosofi alla forma d'un Galeone trenta palmi alto, lungo venti, e nella maggior larghezza quattordici:

⁴⁰ Cfr. Francisco Javier Luna Leal, *La época del barroco, Una interpretación de la cultura* (dir. María Alicia Mayer González). UNAM, Ciudad de México, 2006, p. 32. [Tesis de licenciatura].

⁴¹ Carlos Alberto González Sánchez, “Barroco y Contrarreforma. Entre Europa y las Indias”. *Destiempos*, 14 (2008), p. 154.

⁴² Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, Barcelona, 1992, p. 59.

nel quale si finse che trionfanti venissero i due Santi. Dal mare dunque per la strada maggiore del Cassaro, la quale per tutto quasi era di sete apparata, con pompe Romane era il Carro tirato da dodici generosi Cavalli, posti a tre ordini, tutti con le lor prepunte ricchissime, e cimieri. Stavano sù la poppa le due belle, e maestose statue de' Santi, nove palmi alte, che unitamente mantenevano un Gesù...⁴³

Como podemos ver en el ejemplo citado, el fenómeno del Barroco se inserta en los festejos populares, exaltando el poder persuasivo de las imágenes y los objetos visuales para reforzar el orden político y religioso de la época. La cita anterior es una prueba de cómo el Barroco inicia un nuevo periodo cultural al exaltar la función instrumental de la fiesta popular. Por su parte, este proceso de instrumentalización impulsa el surgimiento de la “fiesta barroca”, la cual se convierte en un evento central de la vida pública de los siglos XVI y XVII. Este festejo se distingue porque es un “tempo cerimoniale e sacro che si colloca nel tempo quotidiano, lo interrompe per esaltare le manifestazioni del potere sacro e profano”.⁴⁴ Por lo tanto, la fiesta sirve “al progetto controriformistico di educazione del popolo, pacificato in utopistica unità”.⁴⁵

Como podemos ver en la descripción de Tomaso d’Afflitto, el espectáculo de la fiesta barroca refrenda el orden social por medio de la apropiación del espacio público, especialmente por medio del espacio civil de las grandes ciudades. En la fiesta barroca la fachada de las iglesias y los palacios, las fuentes, las plazas y las principales calles se vuelven un escenario en el que se monta la puesta en escena de una serie de dispositivos representativos que “inscriben en sus estructuras mismas los deseos y las posibilidades del

⁴³ Tomaso d’Afflitto, *Ragguaglio de gli apparati, e feste fatte in Palermo per la Canonizzazione de’ Santi Ignatio, e Francesco Xavier l’anno 1622*, apud. Maria Sofia di Fede, “La festa barroca a Palermo: città, architetture, istituzioni”. *Espacio, tiempo y forma*, 18-19 (2005-2006), p. 62.

⁴⁴ Franca Angelini, “Barocco italiano”, en Roberto Alonge y Guido Davico Bonino (dirs.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Einaudi, Torino, 2000, p. 225.

⁴⁵ *Idem*.

público al que apuntan, por tanto, se organizan a partir de una representación de la diferenciación social”.⁴⁶

Las celebraciones barrocas se distinguen porque son actos indispensables para exaltar el gobierno instaurado. Éstas le permiten al poder en turno exaltar su fuerza al mismo tiempo en que controla y regula a la población.⁴⁷ A su vez, estas celebraciones se distinguen porque se manifiestan como un momento de *universale teatralizzazione* en el que se exhibe la organización de la sociedad, al mismo tiempo en que se refuerzan las formas de control ideológico. Tal y como podemos observar en las procesiones religiosas en Milán:

Solenni e di complessa struttura, le processioni con l'immagine del santo si protraggono per alcune ore lungo itinerari anche molto estesi e possono raggiungere un numero elevato di partecipanti. Le compongono i membri dell'Ordine religioso del santo e i laici appartenenti a confraternite e congregazioni; e ancora: alti prelati, ecclesiastici, nobili, rappresentanti del governo e della milizia. Possono variare considerevolmente: in tutte, però, la qualità esteriore dell'azione deve essere tale da esprimere una dedizione disciplinata che è già atto devoto. Il ritmo, l'andatura (a piedi o a cavallo), il contegno, l'avanzare coeso, senza discontinuità, frammentazioni, interruzioni, l'abito indossato, legato all'occasione (ufficiale e di rappresentanza, insignito dagli attributi del rango), gli oggetti portati in mano, torce e candele o simboli della Passione di Cristo e attributi del santo, le vesti da angeli dei bambini: ciascuno di questi elementi qualifica la percezione di sé, rispetto a quella quotidiana, fino ad accrescere il sentimento d'importanza del proprio ruolo, che si esalta nell'autocontrollo come attributo visibile della propria persona.⁴⁸

Las celebraciones barrocas se convierten en sistemas representativos que se organizan a partir de gremios, corporaciones y cofradías. Estas estructuras poseen un “impulso unificador, donde las formas individuales son necesariamente convocadas en su multiplicidad sólo para testimoniar su pertenencia y sujeción a un orden totalizador”.⁴⁹ En el

⁴⁶ R. Chartier, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁷ Cfr. Domenico Ciccarello, “Trinacria in giubilo. Entrate regali e cerimonie solenni in relazioni e avvisi a stampa siciliani tra Cinque e Settecento”, en Simona Inserra (dir.), *Per libri e per scritture: Contributi alla storia del libro e delle biblioteche nell'Italia meridionale tra XVI e XVIII secolo*. Ledizioni, Milano, 2018 [En línea]: <https://books.openedition.org/ledizioni/3544?lang=es> [Consulta: 05 de enero, 2021].

⁴⁸ Bernardette Majorana, “La devota meraviglia. Feste in Italia per le canonizzazioni dei santi (XVII secolo e inizio del XVIII)”, en B. Dompnier (ed.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque (Atti del convegno interdisciplinare, Le Puy-en-Velay, 27-29 ottobre 2005)*. Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2009, p. 7.

⁴⁹ Sigmund Méndez, “Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo”. *Andamios*, 4, 2 (junio, 2006), p. 148.

ejemplo presentado podemos notar cómo los individuos se organizan a partir de su pertenencia a una corporación o estamento en particular, lo que se manifiesta a través del aparato representativo que los recubre (vestimentas, elementos festivos, gestos). Asimismo, como observamos en el ejemplo anterior, una de las grandes novedades de la fiesta barroca es que la gestión de la celebración queda a cargo de las órdenes religiosas, que operan como un puente entre la sociedad y la Iglesia. Este hecho es de suma importancia para el desarrollo de las formas y rituales del espectáculo tanto oficiales como populares, ya que, a causa de esta regulación, se incrementa el número de actos y festejos religiosos, como las canonizaciones y las fiestas del jubileo. De igual manera, este cambio de gestión impulsa una renovación en las fiestas carnavalescas, la cuales se habían convertido en un grave problema político y religioso:

Aí reside o problema. É que entre o riso desbragado e a violência a fronteira é frágil, fluida e facilmente ultrapassável, sobretudo na atmosfera de conflitos religiosos que então prevalecem. O Carnaval muda de tom no século XVI. O caráter anódino dos divertimentos, que ridicularizam certas funções e certas categorias sociais, de forma forjada e muito ritualizada, às vezes dá lugar a ataques religiosos muito mais contundentes. Em 1521, o Carnaval de Wittemberg adquire ares de manifestação antipapista. No mesmo ano, nas cidades luteranas, Thomas Murner torna-se alvo de piadas e, em Estrasburgo, zomba-se do “Gato Gordo”. Em Berna, em 1523, Nicolas Manuel organiza um Carnaval contra o papa e contra o clero e difunde, pela imprensa, explicações sobre cenas alegóricas: a derrisão tornase propaganda político-religiosa. O movimento alcança Bâle e Zurique, enquanto em Lucerna, ao contrário, queima-se o boneco que representa Zwingli.⁵⁰

Debido al carácter subversivo de los eventos populares, las celebraciones colectivas, como las fiestas carnavalescas, empiezan a ser controladas por las autoridades religiosas y civiles. Por ejemplo, en 1552 el Parlamento de Dijon prohíbe la “fiesta de los locos” por medio de un proceso de represión sistemática que se llega a extender hasta el siglo XVII, cuando desaparece este tipo de celebración. Por su parte, en el territorio de Italia, con la

⁵⁰ George Minois, *História do riso e do escárnio*. UNESP, São Paulo, 2003, p. 223.

finalidad de controlar los espacios de esparcimiento, la Iglesia promueve la creación de un “Carnaval santificado”:

Per arginare gli effetti devastanti del carnevale laico, le chiese, specialmente a Roma e a Napoli, organizzano una specie di carnevale «santificato», non solo con le recite dei convittori nei collegi ma con l’addobbo delle chiese. Qui, tra carnevale e Quaresima, si collocano le fastosissime macchine delle Quarantore (esposizione dell’ostia consacrata per 40 ore), quasi un teatro, senza azione ma totalmente visivo, con scenografie che illustrano soggetti biblici o simbolismi propri all’ideologia gesuitica.⁵¹

Esta situación provoca la institucionalización de las formas de lo cómico, hecho que promueve el desplazamiento de diferentes figuras festivas: los juglares, bufones y enanos, portadores de los valores antropológicos de la fiesta, se ven forzados a integrarse en otro tipo de espectáculos como, por ejemplo, el teatro. Este evento marca el inicio de un largo proceso por medio del cual las formas del Carnaval entran en decadencia. A partir de este periodo, el mundo cómico carnavalesco y su sistema humorístico comienzan a perder su fuerza renovadora y ritual para adquirir un valor comunicativo distinto, centrado en el entretenimiento. Asimismo, debido a este proceso de reorganización, se llega a producir una división entre los espectáculos cómicos, principalmente de tipo teatral. Las obras cómicas producidas en el marco de la cultura oficial comienzan a ser catalogadas como *alta comedia*; mientras las comedias teatrales populares, como *baja comedia*. La *alta comedia* se caracteriza por su fuerte conexión con las formas del teatro clásico; por su parte, la baja, por su conexión con el mundo de la *buffoneria* y el Carnaval.⁵²

Con el desplazamiento de los agentes cómicos comienzan a surgir nuevos tipos de espectáculos escénicos como es el caso de la *Commedia dell’arte*. Estos espectáculos se caracterizan porque se adaptan a las tendencias impuestas por el movimiento

⁵¹ Franca Angelini, “Barocco italiano”, en Roberto Alonge y Guido Davico Bonino (dirs.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Einaudi, Torino, 2000, p. 227.

⁵² Cfr. Marcella Salvi, *Escenas en conflicto. El teatro español e italiano desde los márgenes del Barroco*. Peter Lang, New York, 2005, pp. 66-67.

contrarreformista. Esto se puede notar, principalmente, en la manera en que cambian los valores festivos de los elementos cómicos, ya que el sistema humorístico del mundo cómico carnavalesco se convierte en un instrumento de crítica y/o entretenimiento:

As novas exigências de refinamento dos costumes e a promoção de valores sérios, da pastoral do medo, da decência, da ordem e do equilíbrio, provocam uma reflexão sobre o riso e, portanto, uma tomada de consciência sobre sua natureza e seus usos. Nas elites, o homem dissocia-se pouco a pouco de seu riso, que se torna ora espetáculo, ora instrumento. A ironia substitui a blague, o humor, a brincadeira grosseira.⁵³

Mientras en la Edad Media y en el Renacimiento los elementos cómicos están enraizados en una visión renovadora, en este periodo los signos cómicos se caracterizan porque son empleados “com uma finalidade precisa que é, frequentemente, agressiva e destruidora”.⁵⁴ Al institucionalizarse los elementos carnavalescos dentro de las compañías y los nuevos grupos de comediantes, el sistema humorístico del Carnaval cambia su función regeneradora para adquirir un valor instrumental que le permite criticar la realidad y, al mismo tiempo, deleitar al espectador. Esto se debe a los cambios de la Contrarreforma, ya que este movimiento establece que: “Teoricamente, misturar a graça com a moral e a caridade cristã era a solução ideal. Até mesmo festivais populares se tornavam aceitáveis quando se aplicava a regra da recreação respeitosa. Festas de Reis, argumenta o cônego regular Pieter Croon, são toleráveis quando os participantes são comedidos, quando o cômico faz piadas honradas, quando todos riem de modo virtuoso, quando há amor e afeto”.⁵⁵ Asimismo, el movimiento contrarreformista establece que el humor debe usarse principalmente como un instrumento:

As imperfeições dos outros como objeto apropriado ao ridículo significava para o clero da Contra-Reforma, antes de tudo, rir dos pastores protestantes. Até 1621 — o fim da trégua dos 12 anos — e até mesmo depois desse ano, alguns jesuítas, como Costero, Johannes Gouda ou

⁵³ G. Minois, *op. cit.*, 2003, p. 256.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Johan Verberckmoes, “O cômico e a Contra-Reforma na Holanda espanhola”, en *Uma Historia Cultural do Humor*. Record, São Paulo, 2000, p. 72.

Maximiliaan van Habbeke, usavam o púlpito para zombar de seus adversários. Embora tenham sido alertados por seus superiores para moderar a linguagem e embora rejeitassem formalmente a *opportuna jocatio* — o uso de piadas em sermões —, há evidências de que esses jesuítas mostravam caricaturas no púlpito, falavam zombeteiramente e usavam uma linguagem corporal grotesca; em resumo, faziam de tudo para atrair a cultura oral e visual de sua audiência. Em folhetos e pasquins, Costero, Johannes David e outros jesuítas usavam uma linguagem rabelaisiana. As piadas sobre pastores reformados foram definitivamente integradas na cultura da Contra-Reforma, ressaltando, de um modo carnavalesco, seus fundamentos teológicos e educacionais. O refugiado inglês católico Richard Verstegen, por exemplo, preencheu anedotas, diálogos, epigramas, epitáfios cômicos, provérbios, noticiários e esboços de personagens com estereótipos anti-reformistas.⁵⁶

A partir de este momento la Iglesia establece que el humor puede ser empleado de modo instrumental, siempre y cuando dicho instrumento revele los vicios y las fallas morales de la sociedad. Esto influirá en los espectáculos populares como la *Commedia dell'arte*, ya que, con estas disposiciones, sus elementos cómicos se convierten en formas de entretenimiento, cuya finalidad no es la renovación del espacio y la vida social, sino más bien la de controlar el orden social a través del goce de los sentidos. Este punto es muy relevante, puesto que muestra qué elementos le permiten al teatro convertirse en un espectáculo de entretenimiento popular que difunde una nueva visión sobre la risa entre las sociedades italianas de la época, tema que será tratado con mayor detalle en los siguientes capítulos.

⁵⁶ *Idem.*

CAPÍTULO 2. La teatralización del Carnaval y el surgimiento de la *Commedia dell'arte*: la escenificación del cuerpo cómico

2.1 El nacimiento de la *Commedia dell'arte*

La *Commedia dell'arte* es un fenómeno teatral que surge en el siglo XVI y se extiende hasta los inicios del siglo XIX. A lo largo del periodo en el que se desarrolla, también es llamada *Commedia buffonesca, istrionica, di maschere, all'improvviso* o *a soggetto*. En muchos países, a partir del siglo XVII, se le conoce como *Commedia italiana*, debido a que las grandes compañías viajeras provenían del territorio de Italia. Hasta nuestros días es complicado determinar la fecha y el lugar de nacimiento precisos de este tipo de teatro, ya que no hay suficientes documentos para situar su origen en un punto en concreto. Sin embargo, la mayoría de los estudiosos considera que la zona norte de Italia es la región donde surge este fenómeno teatral. Esto se debe a que los primeros registros oficiales, encontrados hasta la fecha, señalan que:

Also in the mid-sixteenth century theater became a legitimate business: "A major landmark in theatre history occurred in Padua, Italy, on February 25, 1545, when Ser Maphio's troupe of performers signed a letter of incorporation establishing themselves as a "fraternal compagnia." This capitalistic innovation represents a departure from classical models of civically funded theatre or medieval models of amateur, pan-handling, or churchfunded performances" (Faction of Fools).⁵⁷

La primera compañía de cómicos se conformó por ser Maphio ditto Zanini da Padova, Vicentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da s. Lúea, Zuandomenego detto Rizo, Zuane da Trevixo, Thofano de Bastían, et Francesco Moschian.⁵⁸ Tal y como señala el

⁵⁷ Amy Drake, "Commedia Dell'Arte Influences on Shakespearean Plays: The Tempest, Love's Labor's Lost, and The Taming of the Shrew". *Selected Papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference*, 6, 3 (mayo, 2013), p. 13.

⁵⁸ Cfr. Monika Surma-Gawłowska, "Dalla 'cortigiana onesta' al 'decoro delle scene': le prime attrici nel teatro dei professionisti in Italia", en Stanisław Widłak, Maria Maślanka-Soro, Roman Sosnowski (eds.) *Lingua e Letteratura Italiana dentro e fuori la Penisola: atti del III Convegno degli Italianisti Europei, Cracovia, 11-13 ottobre 2001*. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Cracovia, 2003, p. 255.

investigador Silvio D'amico, durante mucho tiempo se considera que la *Commedia dell'arte* surge a causa de la recuperación del drama griego y latino:

La commedia dell'arte si è voluta far derivare, secondo alcuni studiosi, dalle farse laziali e campane, che nella letteratura latina precedono la commedia di Plauto. S'è notato che i quattro tipi ricorrenti nelle *fabulae atellanae*, *Pappus*, *Maccus*, *Bucco* e *Dossennus*, erano quattro maschere non dissimili, come psicología, da alcune di quelle che stilizzano i personaggi della commedia dell'arte. S'è denunciata la rassomiglianza fra l'abito del *mimus albus*, il mimo blanco, e quello di Pulcinella; o fra l'abito del *mimus centunculus*, fatto di toppe variopinte, e quello d'Arlecchino. Si è detto che la parola con cui nella commedia dell'arte si designavano i buffoni, *Zanni*, rassomiglia alla parola *sannio* "buffone", usata dai Latini. E si può avvertire che le maschere brune che i comici dell'arte portavano sul viso forse ricordano, più che le maschere della tragedia e commedia greco-latina, i volti anneriti e sfigurati dal mosto con cui s'impiastricciavano e si rendevano irrecognoscibili i rustici attori dei fescennini.⁵⁹

Sin embargo, a pesar de las similitudes entre estos dos tipos de teatro, la hipótesis de la derivación directa del teatro grecolatino es desestimada a lo largo del siglo XX. Actualmente las investigaciones acerca del tema señalan que la recuperación del teatro clásico es sólo uno de los aspectos que impulsan el origen de este tipo de comedia. La realidad es que, como vimos en el primer capítulo, desde la Edad Media se desarrollan formas y espectáculos cómicos en el territorio de Italia, los cuales permiten que se den las condiciones necesarias para que la *Commedia dell'arte* surja en el siglo XVI. No obstante, debido a que son muchos los elementos que este teatro retoma de las diferentes formas del espectáculo medieval y renacentista, en el presente trabajo nos concentraremos en algunos de los puntos más importantes. Principalmente, en los elementos relacionados con los códigos corporales del mundo carnavalesco.

2.2 Las primeras compañías teatrales: la tensión entre el comediante y el actor

Durante la Edad Media el concepto de actor cae en el olvido. A pesar de que existen diferentes actos de tipo dramático, estas formas del espectáculo son realizadas por agentes festivos que

⁵⁹ Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Consulta: 12 de abril, 2021].

encarnan una visión utópica de la realidad. Los juglares, los bufones y los oficianes de los espectáculos cómicos representan “una realidad más amplia en la cual la expresión dramática no es sino un aspecto”.⁶⁰ Por otro lado, en el Renacimiento las representaciones teatrales son realizadas por cortesanos, universitarios u otro tipo de intérpretes cuya ocupación principal no es propiamente la de un actor. Con la llegada de la *Commedia dell'arte* esta situación cambia, pues a partir de la formación de las primeras compañías teatrales la figura del actor comienza a posicionarse en el panorama cultural de la época:

A metà del Cinquecento, persone di diversa provenienza sociale e con diverse specializzazioni cominciarono a riunirsi per dar vita a spettacoli più complessi, che non erano sostenuti da elargizioni, e potevano essere comprati non solo da un grande signore, ma anche da un pubblico meno ricco, mediante la vendita di biglietti di ingresso. Per la gente di teatro fu una grande rivoluzione, sia tecnica sia sociale. Garantì una vita dignitosa, e costrinse a inventare un modo nuovo di lavorare in scena.⁶¹

A mitad del siglo XVI muchos cómicos e intérpretes comienzan a ser desplazados hacia nuevos espacios de representación. A raíz de los cambios producidos por la Contrarreforma, y como consecuencia de las nuevas tendencias en las celebraciones populares, los agentes festivos del mundo carnalesco se ven forzados a ingresar en nuevos espacios del espectáculo como, por ejemplo, la comedia teatral. Los *cantastorie*, juglares, bufones y enanos, junto con otras máscaras y personajes del Carnaval, se unen en pequeños grupos para formar las primeras compañías teatrales. Este proceso trae consigo una gran transformación cultural, puesto que

fino a che gli attori non cominciarono a unirsi in ‘compagnie dell’arte’, gli spettacoli erano di tutt’altro tipo: acrobati, ciarlatani, narratori che si esibivano in fiere o mercati, o durante il carnevale. Oppure si trattava di commedie o tragedie che dilettanti colti (cioè persone che non vivevano del mestiere di attore) mettevano in scena cercando di far rivivere il teatro greco e latino. A volte gli artisti erano giullari o buffoni, che vivevano nelle diverse corti e

⁶⁰ Jean Duvignaud, *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*. Taurus, Madrid, 1966, p. 11.

⁶¹ Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Consulta: 12 de abril, 2021].

coincidevano con il loro personaggio non per la durata di uno spettacolo, ma per tutta la loro vita.⁶²

Este conjunto de procesos favorece el asentamiento de la figura del actor, ya que la actuación se vuelve un oficio reconocido en la vida pública. Asimismo, el desarrollo de nuevas técnicas escénicas y la inserción de diferentes actos festivos en el sistema de la comedia teatral hacen que los actos cómicos produzcan nuevas experiencias culturales en las sociedades de la época. Mientras en los periodos precedentes hallamos espectáculos inmersivos que integran a los miembros de una colectividad en la realización del acto cómico, durante esta nueva etapa la comedia teatral se convierte en una forma de entretenimiento que separa al público de la representación. Esta situación da inicio a una nueva relación entre el espectador y el espectáculo, dado que, a partir de ese momento, se difunde el concepto de la escena teatral. De igual manera, este conjunto de procesos abre una nueva relación entre los participantes de la representación teatral y el público, ya que los actores pasan a encarnar conductas imaginarias que incitan nuevas experiencias colectivas.

La *Commedia dell'arte* permite la popularización de la figura del actor, quien es catalogado como una figura histriónica capaz de representar distintos personajes con sus propias características. A su vez, este fenómeno teatral impulsa el nacimiento de la figura del comediante, quien se diferencia del cómico medieval por su conciencia de estar inmerso en una escena teatral. Este punto es muy importante, pues produce una tensión escénica entre el actor y el comediante, quien es consciente de su función de hacer reír al público que contempla su acto. Asimismo, el surgimiento del comediante inicia un nuevo estadio en el desarrollo de los sujetos cómicos, pues con su irrupción en la escena, esta figura institucionaliza una serie de códigos cómicos que se convierten en signos del espectáculo,

⁶² *Idem.*

reconocibles por el público general. La tensión entre el actor y el comediante promueve la concientización del público que, a partir de ese momento, reconoce a estos histriones como parte de un espectáculo en el que ellos no participan como integrantes, pero sí como espectadores que forman parte de un evento con su propia lógica y sentido.

2.3 Integración de las mujeres en los espectáculos teatrales

La inserción de las mujeres en la *Commedia dell'arte* es uno de los factores fundamentales para el nacimiento y consolidación del teatro profesional del *Cinquecento*, ya que este proceso modifica la configuración del espectáculo cómico:

la donna attrice segnava una tappa fondamentale nella storia del costume, acquisiva una personalità civile e artigianale fino a quel momento sconosciuta, diventava una lavoratrice che chiedeva il rispetto dovuto a tutti gli appartenenti ad un “mestiere” o a un’arte [...]. Le donne non erano solo abili nel canto e nella musica, avevano doti di sottigliezza espressiva, disponevano di timbri vocali e di movenze che gli attori travestiti o i giovinetti che recitavano al femminile non avevano, e perciò potevano dischiudere il repertorio del teatro improvviso a generi ben lontani dallo stile comico o grottesco recitato dagli uomini.⁶³

Durante los primeros años de la *Commedia dell'arte* las compañías se conforman por hombres que actúan el papel de los Zanni, escenificando formas del espectáculo provenientes del Carnaval. Sin embargo, con la llegada de las actrices, los recursos cómicos comienzan a reconfigurarse. Uno de los cambios más importantes se produce a raíz de la integración, en las compañías teatrales, de un grupo de mujeres cultas y refinadas conocidas como *cortigiane oneste*.⁶⁴

En la Roma de los siglos XV y XVI surge un grupo social y cultural conformado por mujeres que desempeñan funciones de meretrices y acompañantes de los hombres ricos de la

⁶³ Siro Ferrone, “Tipologie femminili nella Commedia dell’Arte”. *Il Castello Di Elsinore*, 67 (2020), p. 64 [En línea]: <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/124> [Consulta: 26 de mayo, 2021].

⁶⁴ Cfr. Erika Bornay, “La ‘cortesanae honestae’ en la Italia del Renacimiento Veneciano”, en María Pilar Amador Carretero, María del Rosario Ruiz Franco (coords.) *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM)*. Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres, Madrid, 2003, p. 193.

época. Estas mujeres son conocidas como *cortigiane oneste* y se caracterizan porque son expertas en danza, música y canto; asimismo, se distinguen porque poseen un amplio conocimiento de disciplinas como filosofía, literatura y retórica. Estas mujeres son muy importantes para el progreso de la *Commedia dell'arte*, ya que, a raíz del Saqueo de Roma (1527) y de los cambios impulsados por la Contrarreforma, muchas de ellas son expulsadas de las cortes y se integran a diferentes compañías teatrales, renovando la estructura y los recursos de las comedias representadas. Con la inserción de las *cortigiane oneste* surgen personajes como los enamorados, que añaden nuevos argumentos y recursos a las comedias teatrales:

Il senso dell'avvento delle donne in scena è dato appunto dal fatto che esse modificano notevolmente il repertorio delle compagnie dell'Arte e con ciò il carattere della recitazione. Dal teatro delle maschere, degli Zanni, dei buffoni, dal teatro del comico cresciuto sulla tradizione farsesca, si passa a un teatro più ricco e più complesso, dove accanto al componente ridicolo e grottesco degli Zanni e dei Vecchi compare, facendo come da contrappeso, la figura femminile dell'Innamorata con il suo carico serio, lirico, aulico-letterario. Da quel momento solo si potrà parlare della "vera" commedia dell'arte, il cui fascino e segreto stanno nel gioco del contrasto, nato dalla convivenza all'interno dello spettacolo di elementi contrapposti, quello maschile: grottesco, buffonesco, comico, basso e a volte volgare; e quello femminile: tragico, serio, lirico, colto.⁶⁵

Las *cortigiane oneste* aportan valiosos recursos y formas dramáticas a los espectáculos de las *Commedia dell'arte*. Gracias a su conocimiento del teatro clásico y renacentista, este grupo de mujeres promueve la mezcla de diferentes elementos de la alta comedia con formas del mundo cómico carnavalesco. Por otro lado, la llegada de las mujeres a las compañías teatrales consolida la imagen de la actriz como una figura pública que posee su propia posición dentro del panorama social. No obstante, a pesar de su popularidad entre

⁶⁵ Monika Surma-Gawłowska, "Dalla 'cortigiana onesta' al 'decoro delle scene'": le prime attrici nel teatro dei professionisti in Italia", en Stanisław Widłak, Maria Maślanka-Soro, Roman Sosnowski (eds.) *Lingua e Letteratura Italiana dentro e fuori la Penisola: atti del III Convegno degli Italianisti Europei, Cracovia, 11-13 ottobre 2001*. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Cracovia, 2003, p. 257.

el público, estas mujeres son duramente criticadas por la Iglesia católica y algunos sectores de la sociedad:

Eppure l'opinione volgare, e quella dei moralisti religiosi in particolare, le classificò nel rango delle prostitute con definizioni spesso ingiuriose («étables à tous chevaux»: stalle per tutti i cavalli) che riflettevano il pregiudizio, ma anche il disorientamento, di fronte a comportamenti sociali inediti, nei quali peraltro la pratica della prostituzione non era rara.⁶⁶

Por otro lado, la presencia de mujeres en las obras teatrales dinamiza la interacción entre el público y los actores, pues las actrices permiten la inclusión de nuevos recursos escénicos. Por ejemplo, entre los *gags* más explotados a partir de esta nueva etapa se hallan las escenas basadas en situaciones eróticas, donde los cuerpos de las actrices y los actores se convierten en un atractivo para el público. Estos actos tienen gran aceptación entre la gente; sin embargo, son ampliamente reprobados por la Iglesia y los sacerdotes, ya que “they were regarded as symbolic expressions of the ‘World of the Flesh’, and hence as being in the service of the devil”.⁶⁷ De hecho, estos espectáculos son tan criticados que algunos religiosos, como el Cardinal Carlo Borromeo, comentan:

I judge [dramatic performances] to be more dangerous to customs and to souls than those other seedbeds of much evil, the balls, feasts, and such spectacles, because the dishonest and wanton nature of the words, actions, and gestures presented in such dramas, being more latent, make a more vivid imprint on men's souls, and it seems to me, that there might be still more damage from them that could result to that city.⁶⁸

A pesar de la reprobación de la Iglesia, los actos escénicos impulsados por las mujeres, como el travestismo, permitieron el desarrollo de un nuevo tipo de secuencias performativas. Estas secuencias son muy importantes para el presente trabajo, pues nos

⁶⁶ Siro Ferrone, “Tipologie femminili nella Commedia dell'Arte”. *Il Castello Di Elsinore*, 67 (2020), p. 64 [En línea]: <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/124> [Consulta: 26 de mayo, 2021].

⁶⁷ Rosalind Kerr, “The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage”. *Early Theatre*, 11, 2 (2008), p. 184.

⁶⁸ Carlo Borromeo, *Lettera al Cardinal Gabriello Paleotti Arcivescovo di Bologna*, *apud*. Rosalind Kerr, “The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage”. *Early Theatre*, 11, 2 (2008), p. 184.

permiten identificar de qué modo la comedia teatral instrumentalizó los códigos carnavalescos.

2.4 Los travestismos en la *Commedia dell'arte*

El travestismo es una “práctica que consiste en el uso de las prendas de vestir del sexo contrario”.⁶⁹ Este acto es un recurso recurrente en el teatro de la *Commedia dell'arte*, donde tiene diferentes funciones y propósitos. El travestismo suele ser empleado como una forma de entretenimiento o como un recurso que le permite a los personajes adquirir nuevos códigos y funciones dentro de la obra. Por ejemplo, en el *canovaccio* intitulado “El marido” se puede apreciar cómo el travestismo es empleado como un recurso para el desarrollo de los enredos amorosos.⁷⁰ En “El marido” se presenta la historia de Horacio e Isabella, dos jóvenes enamorados que viven en la ciudad de Nápoles. Ambos se conocen desde niños y tienen el deseo de casarse; sin embargo, su amor no es bien visto por Pantalone, padre de Horacio, quien no desea desposar a su hijo con Isabella. Pantalone cree que Isabella, al ser de una familia con pocos recursos, desea casarse con Horacio por su fortuna. Ante esta situación, Pantalone decide enviar a su hijo a Francia para mantenerlo alejado de la joven. Antes de partir, Horacio le promete a Isabella que volverá dentro de tres años para casarse con ella y que, de no ser así, ella quedará libre de su promesa de amor. Cercana la fecha de regreso de Horacio, Isabella se entera por su sirvienta, Franceschina, que Pantalone está haciendo todo lo posible para retener a su hijo en Francia, al menos hasta que Isabella se case con otro hombre. La joven enamorada se entristece profundamente, pues no sabe cómo resolver su problema. En ese momento Franceschina decide ayudarla fingiendo su muerte. La sirvienta toma un preparado que la hace pasar por muerta y parte rumbo a Roma, donde pasa una

⁶⁹ Diccionario de la lengua española [En línea]: <https://dle.rae.es/travestismo> [Consulta: 23 de junio, 2021].

⁷⁰ Cfr. Cristina Moreira, *La Commedia dell'arte, un teatro de artesanos*. Inteatro, Buenos Aires, 2015, p. 110.

temporada tramando la estratagema que una a los enamorados. Al cabo de un año, la sirvienta regresa travestida de un joven romano con la intención de desposar a Isabella y engañar a Pantalone. Cuando el padre de Horacio se entera de la boda de Isabella con el supuesto joven romano, le permite a su hijo volver a Nápoles. Al final de la obra Isabella y Horacio logran casarse gracias a la ayuda de Franceschina.

En este texto destaca la forma en la que la sirvienta de Isabella se inserta en un espacio ocupado por hombres para ayudar a su patrona; asimismo, resalta la forma en la que logra burlar al personaje de Pantalone, adoptando los códigos y gestos tipificados por los personajes masculinos. Este *canovaccio* es una muestra del uso del travestismo en la *Commedia dell'arte*, que por lo general es empleado como un recurso textual-escénico que permite el desarrollo de las tramas. A su vez, este ejemplo ilustra la comicidad de este recurso:

What an unseemly sight it offers to the eyes of the viewers, when these little females, to leap more quickly and make many marvellously beautiful turns, appear on the bench or stage dressed in mens clothing, in a lewd farce; and arching, extending and vibrating their bodies with filthy and extravagant gestures and postures, give rise to a thousand libidinous thoughts in the minds of the weak, and show, by thus deforming their own bodies, the far greater deformity of their souls.⁷¹

Gracias a los registros de la época se tiene constancia de que esta clase de actos tienen gran popularidad entre el público; de igual manera, se sabe que, debido a su fuerte carga erótica, el travestismo es catalogado por las autoridades oficiales como un acto pernicioso que corrompe al espectador. Por otro lado, es importante señalar que el travestismo no tiene la misma connotación que el disfraz, aunque guarda algunas similitudes con éste. Por ejemplo, hay numerosas comedias en las que se puede ver al personaje de Arlecchino

⁷¹ Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1592), *apud* Rosalind Kerr, "The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage". *Early Theatre*, 11, 2 (2008), p. 188.

disfrazarse de ladrón o asaltante de caminos con la finalidad de realizar algún atraco. En dichos casos se puede notar cómo el disfraz tiene una función parecida al travestismo; es decir, el disfraz es un medio que le permite al personaje realizar una acción con un fin determinado. A su vez, el disfraz se vuelve un elemento que le da fluidez a la trama. Sin embargo, el acto de disfrazarse no posee la misma capacidad de invertir el orden del mundo representado. El travestismo se caracteriza por ser la trasposición radical de los códigos implantados en el sistema de las representaciones. Se diferencia de la acción de disfrazarse porque no sólo conlleva un proceso de inversión de las categorías de clase u ocupación, sino también un desplazamiento de las categorías sexo-genéricas de los personajes. Este aspecto es un factor muy importante, ya que el travestismo se vuelve una forma más compleja de jugar con el aparato representativo de la escena.

La *Commedia dell'arte* se caracteriza por mostrar una sociedad representativa, en la que la ropa y los accesorios están íntimamente ligados a la posición social de los personajes, así como a su ocupación y a su identidad sexo-genérica. Por lo tanto, al emplear el recurso del travestismo se juega con el orden y la combinación del sistema de signos de la obra. Por ello es importante no confundir la acción de disfrazarse con la de travestirse, pues no operan en el mismo nivel. Finalmente, es importante enfatizar que en estas comedias el travestismo funciona a partir de los valores del movimiento Barroco, tema que abordo en el siguiente capítulo.

2.5 Canovacci

La palabra *canovaccio* proviene del latín *cannābis* (“canapa”) y es un término utilizado para nombrar un tejido grueso hecho de tela. Este tipo de tejido puede estar elaborado de distintos

tipos de materiales, como el lino, el algodón o el cáñamo.⁷² El *canovaccio* suele ser usado como una especie de toalla para cocina,⁷³ aunque, en ocasiones, se usa como una especie de parche para reforzar las velas de los barcos⁷⁴ o como base para los tejidos bordados. A partir del siglo XVI esta palabra asume nuevas connotaciones⁷⁵ como la de “esquema de la acción teatral”.⁷⁶

Los cómicos de la *Commedia dell'arte* emplean la palabra *canovaccio* como un término ilustrativo que les sirve para conceptualizar el tipo de construcción que siguen los esquemas dramáticos de sus representaciones. Estos modelos se caracterizan por ser esbozos generales de las acciones, entradas y salidas de los actores durante la escenificación de una obra; se distinguen porque son textos teatrales carentes de diálogos. La palabra *canovaccio* no es la única utilizada para referirse a esta clase de textos; de hecho, existen diferentes denominaciones, como *centone*, *soggetto*, *ossatura* o *scenario*;⁷⁷ sin embargo, la palabra *canovaccio* es la más popular en el ámbito teatral. Por lo general los *canovacci* se encuentran dentro de las notas de los actores y dramaturgos; sin embargo, hay textos que se hallan en tratados actorales o antologías. El argumento central de un *canovaccio* puede tratar de temas diversos. Por ejemplo, hay argumentos que se centran en historias de aventuras o de hechos fantásticos; no obstante, la mayor parte de los textos se centra en tramas amorosas.

⁷² Cfr. Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/canovaccio_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Consulta: 21 de junio, 2021].

⁷³ Cfr. Dizionario Internazionale [En línea]: <https://dizionario.internazionale.it/parola/canovaccio> [Consulta: 21 de junio, 2021].

⁷⁴ Cfr. TLIO [En línea]: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> [Consulta: 21 de junio, 2021].

⁷⁵ Cfr. Romano Luperini, Pietro Cataldi, *La scrittura e l'interpretazione: Dalle origini alla letteratura umanistica e rinascimentale*. Palumbo, Palermo, 1999, p. 801.

⁷⁶ Cristina Moreira, *La Commedia dell'arte, un teatro de artesanos*. Inteatro, Buenos Aires, 2015, p. 64.

⁷⁷ Cfr. Josué Cid Guzmán Silva, *La Commedia dell'arte: Una técnica útil para la formación de actores* (dir. Gonzalo Juan Blanco Kiss). UNAM, Ciudad de México, 2014, p. 72. [Tesis de licenciatura].

Esta clase de escrito representa una forma muy diferente de concebir y escribir teatro, ya que, a diferencia de las obras que se construyen a partir del diálogo: el *canovaccio* se funda en la acción escénica. Esta situación implica dos cuestiones fundamentales: por un lado, el *canovaccio* representa un tipo de escritura que no privilegia la poética de un determinado autor, sino que privilegia la propuesta escénica de las compañías actorales. Por otro lado, este tipo de escritura se basa en un tipo de acción escénica diferente, ya que, para el *canovaccio*, la acción no es sólo el gesto complementario de la palabra, sino también el constituyente esencial de la escena y sus transiciones: la acción escénica acelera o ralentiza el tiempo; y busca recrear un complejo espectáculo que está pensado para deleitar al espectador. El *canovaccio* está dividido en actos y escenas cuyo sistema opera a través de la acción y reacción de los personajes, lo que es una muestra más de las raíces carnavalescas y festivas de la *Commedia dell'arte*, ya que:

Un teatro fatto con la maschera non potrebbe altrimenti essere de-scritto o pre-scritto, in quanto la maschera per definizione non pensa, ma agisce; ed anzi essa stessa risponde a quei tre requisiti che contribuiscono a definire l'azione: è evento in quanto contraddizione incarnata fra l'attore e il tipo, fra il vivo e il morto; è agente, in quanto non può non suscitare un effetto; è icona, in quanto rimanda a un sistema di rappresentazione figurato, sia quello della demonologia da cui proviene, sia quello posteriore dell'arte che l'ha interpretata.⁷⁸

Por lo tanto, este tipo de texto teatral privilegia la acción sobre el diálogo. Asimismo, el *canovaccio* se muestra como un tipo de escritura que responde a las necesidades de la época, ya que, al estar controladas las manifestaciones culturales por los centros hegemónicos, los actores requieren de un tipo de texto difícil de censurar. En este sentido el *canovaccio* ofrece la ventaja de no mostrar todo el contenido de la obra, ciñéndose a los aspectos más importantes de la misma. Este tipo de escritura será de vital importancia hasta

⁷⁸ Roberto Cuppone, “«In questo», il teatro gli scenari della Commedia dell'arte”. *Trans/Form/Ação*, 1, 24 (2001), p. 9.

el siglo XVII, cuando los cambios impulsados por el dramaturgo Carlo Goldoni transformen la forma de escribir las comedias de este tipo de teatro.

2.5.1 *Lazzi*

La palabra *lazzi* es un término de la comedia italiana con el que se indica la entrada de una acción en medio de las escenas de la obra. Durante sus inicios estas acciones son llamadas “l’actioni” o “l’azzioni”, pero, conforme pasa el tiempo, el nombre se reduce hasta su forma actual.⁷⁹ Los *lazzi* pueden ser acciones verbales o gestuales: las primeras consisten en recursos cómicos como chistes, refranes, canciones, juegos de palabras, juegos onomatopéyicos, rimas, entre otros. Por otro lado, los *lazzi* gestuales residen en juegos de posturas, gestos, caídas, actos de pantomima, acrobacias, actos de danza o movimientos de sincronización corporal. Los *lazzi* gestuales favorecen la conexión entre los actores y el público, pues le imprimen fuerza a la obra, al mismo tiempo en que refrescan el espectáculo escénico; a su vez, esta clase de situaciones cómicas son de gran importancia en las giras de las compañías, ya que hacen más asequible el desarrollo de la trama, sobre todo para las personas que no comprenden la lengua de los personajes.

2.5.2 *Zibaldoni*

El *zibaldone* es un cuaderno especial donde el actor registra sus materiales y técnicas. Estas notas están conformadas por monólogos, diálogos, *lazzi*, dichos, bromas, canciones, metáforas, fábulas, anécdotas, entre otros recursos. Un ejemplo de este tipo de cuaderno es el *zibaldone* del actor Stefanello Bottarga, que contiene poemas en italiano y español, diálogos escénicos, sentencias, extractos de tragedias italianas, versos sueltos, glosas y algunos *canovacci*. Los *zibaldoni* son una muestra del cuidado que el actor debe darle tanto

⁷⁹ Cfr. Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/lazzi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Consulta: 21 de junio, 2021].

al uso de la palabra como a la acción escénica; asimismo, son un recurso que nos permite constatar el tipo de formación que tenían los actores de las compañías.⁸⁰

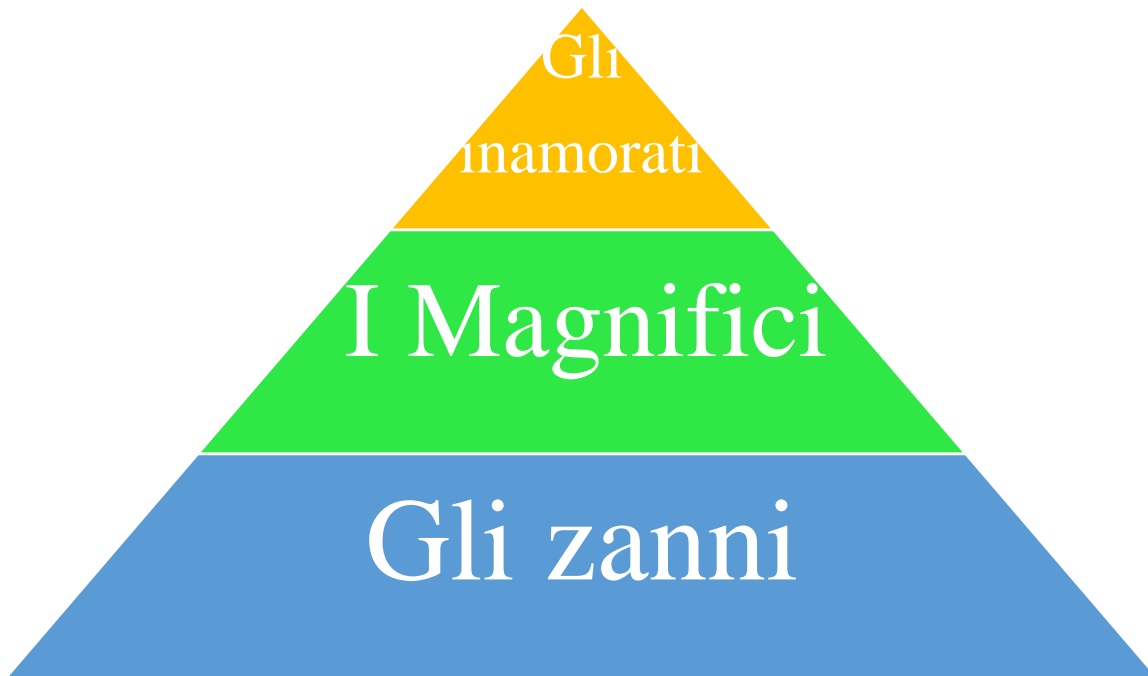
2.6 Personajes de la *Commedia dell'arte*

Los personajes de la *Commedia dell'arte* se caracterizan por ser tipos fijos, cuyos rasgos esenciales están bien definidos y se repiten en todas las representaciones. Cada uno de ellos es originario de alguna ciudad o región de Italia y pertenece a un estamento social. Se distinguen porque retoman máscaras y elementos de la tradición carnavalesca; sin embargo, es importante señalar que no todos usan máscaras. Los únicos personajes que portan máscara son los Magnifici y los Zanni.

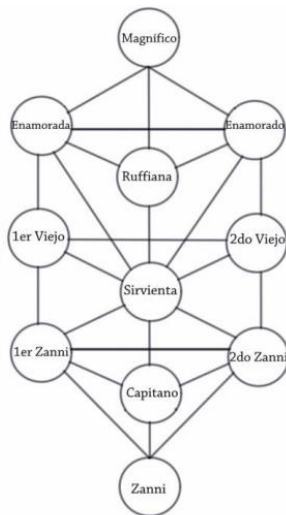
Al igual que en las formas y rituales del Carnaval medieval, en el teatro de la *Commedia dell'arte* los personajes están organizados a partir de modelos y metáforas corporales. El primer modelo⁸¹ categoriza a los personajes de acuerdo al estamento social que representan: en la cabeza están la burguesía y la aristocracia (gli innamorati); en el tronco están los individuos en ascenso, los miembros del poder militar y los intelectuales (i Magnifici); por último, en los pies, se encuentran los estamentos más bajos del orden social (gli Zanni).

⁸⁰ Cfr. Josué Cid Guzmán Silva, *La Commedia dell'arte: Una técnica útil para la formación de actores* (dir. Gonzalo Juan Blanco Kiss). UNAM, Ciudad de México, 2014, p. 132. [Tesis de licenciatura].

⁸¹ El gráfico es mío.



El segundo modelo organiza a los personajes a partir de un sistema corporal más complejo⁸², que los distribuye de acuerdo a sus rasgos anímicos, sus características corporales, sus gestos y sus movimientos en escena:



⁸² La imagen de este modelo fue extraída de la siguiente fuente: Josué Cid Guzmán Silva, *La Commedia dell'arte: Una técnica útil para la formación de actores* (dir. Gonzalo Juan Blanco Kiss). UNAM, Ciudad de México, 2014, p. 72. [Tesis de licenciatura].

Como podemos notar en la imagen, en la cabeza del esquema se encuentra un personaje de los Magnifici –que usualmente es Pantalone– debido a su capacidad de urdir y tramar planes con gran destreza. En los hombros, se hallan los enamorados, debido a la gracilidad de sus movimientos. En los costados y el pecho se hallan las Zagnie y algunos Magnifici, ya que estos personajes se caracterizan por ser ambiciosos y pasionales; asimismo, se distinguen por sus movimientos en esa zona del cuerpo. Finalmente, en el vientre, los genitales y los pies se encuentran Il Capitano y los Zanni. Esto se debe a que son personajes lascivos y hambrientos, lo que es enfatizado por sus posturas y por sus máscaras con connotaciones fálicas. Este segundo modelo es muy importante porque nos permite observar cómo en la *Commedia dell'arte* se materializa la idea de que el teatro es una forma de magia:

In the Cinquecento Italian literature, magic became a topic of interested presented as an inganno both in a deeper epistemological sense, which involved the religious tensions of the time and the quest for truth in epics likes Ariosto's *Orlando Furioso* (1532) and Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata* (1581, first authorized edition), and as instrumental to the comedy plots, a mere deceiving stratagem, as Niccolò Machiavelli's *Mandragola* (1524).⁸³

Por medio de un esquema similar al árbol sefirótico de la Cábala judía, el teatro de la *Commedia dell'arte* recupera la idea de la conexión mágica entre el ser humano y el universo. En este punto es importante recordar que los *ilanot*, forma plural de la palabra hebrea *ilan* (árbol), son producto del encuentro entre un esquema y un medio expresivo. En su forma clásica son diagramas arbóreos diseñados sobre un pergamino:

Il termine generico *ilanot* è una metonimia, sorta verso il XV secolo, per designare simili mappe di Dio su pergamena, che ha rimpiazzato a sua volta un'altra metonimia: *yeriot* (*yeriah* singolare), che significa “foglio” (di pergamena; Chajes 2019). Gli *ilanot* sono letteralmente mappe di Dio. In un contesto cabbalistico ciò significa che forniscono visualizzazioni diagrammatiche delle sefirot, le categorie divine al centro della qabbalah. Data la denominazione generica, lo schema arboreo è, non a caso, dominante. A differenza degli alberi di Porfirio, associati a questa figura, che fecero il loro debutto nella filosofia naturale medievale, appunto nel commento di Porfirio delle Categorie di Aristotele, come utile mezzo per visualizzare la scala dell'essere, l'albero cabbalistico è completamente ontologizzato: è

⁸³ Gabriela Dragnea Horvath, *Theatre, Magic and Philosophy: William Shakespeare, John Dee and the Italian Legacy*. Routledge, New York, 2017, p. 19.

concepito, per riprendere la definizione di Gershom Scholem, come la vera “forma mistica della divinità”.⁸⁴

Estos diagramas arbóreos conceptualizan una imagen más profunda y compleja del mundo. Específicamente, en el teatro de la *Commedia dell'arte* este modelo corporal plantea la idea bíblica del ser humano como un árbol del campo (Deuteronomio 20:19); es decir, como un elemento conectado con el orden natural.

Por otra parte, al retomar la idea del teatro como magia, la *Commedia dell'arte* postula una concepción del teatro en la que *Totus mundus agit histrionim*: todo el mundo es teatro y apariencia. Esto quiere decir que el teatro de la *Commedia dell'arte* se presenta como un cuerpo que muta, como un árbol cuyos colores, dimensiones y estados pueden cambiar mediante artificios, mediante un espontáneo juego de apariencias que combina el saber y la elocuencia:

Come nell'Idée del teatro di Giulio Camillo (1550), una griglia classificatoria visualizzata in 49 caselle e sette gradi, che costituisce un modello di costruzione ed esercizio di memoria, secondo una tecnica simile a quella dell'improvvisazione nella *Commedia dell'arte* che assume il teatro come mezzo per ricomporre «l'antico legame tra la sapienza e l'eloquenza».⁸⁵

Estos modelos corporales muestran cómo el espectáculo teatral es concebido como un espacio en el que el saber y la elocuencia se mezclan de forma natural y espontánea. Asimismo, estos modelos muestran que el teatro de la *Commedia dell'arte* representa la sociedad como un cuerpo en el que sus diferentes estamentos interactúan de forma dinámica y continua. Este aspecto es remarcado por las máscaras y los códigos corporales de los personajes, ya que estos elementos recuperan la idea carnavalesca de la otredad. Así como la máscara y el disfraz carnavalescos revelan un lado alterno del mundo, el aparato

⁸⁴ J.H. Chajes, “Alberi cabbalistici (*ilanot*) in Italia: visualizzare la gerarchia del cielo”, en *The Renaissance Speaks Hebrew*. Silvana, Milano, 2019, pp. 170-171.

⁸⁵ Franca Angelini, “Barocco italiano”, en Roberto Alonge y Guido Davico Bonino (dirs.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Einaudi, Torino, 2000, pp. 195-196.

representativo de los personajes exhibe otras facetas de la realidad social. Todos estos cambios muestran una transformación con respecto a los esquemas medievales, los cuales plasman un orden social más estático y rígido.

Por otra parte, los personajes retoman diferentes elementos de la *commedia dialettale*, como las imágenes eróticas de algunos personajes femeninos y la deformidad corporal de los sirvientes, quienes son presentados con una apariencia animalesca. A su vez, recuperan algunas características del teatro renacentista, como el funcionamiento antitético de los personajes (padres-hijos, esposas-esposos, jóvenes-viejos, jefes-sirvientes); el festejo del amor como placer de los sentidos; el uso reiterado de epítetos físicos y la representación de personajes de la vida cotidiana.

Otros aspectos que destacan son la asimilación y reformulación de las formas dramáticas de autores como Beolco. De manera muy similar al teatro de *Ruzante*, este fenómeno teatral confronta los códigos corporales hegemónicos con los modos y gestos marginados; a su vez, este teatro vuelve sobre el tema de la *Questione della lingua* al mostrar en sus escenificaciones distintos tipos de dialectos, registros y expresiones lingüísticas. De hecho, en la *Commedia dell'arte* podemos apreciar cómo la lengua se convierte en un rasgo de segmentación social que determina la forma de expresión de los personajes. Mientras los sirvientes se expresan por medio de refranes y frases populares, los enamorados se comunican a través de una lengua adornada con expresiones más estilizadas y complejas.

Por otra parte, los personajes se caracterizan porque muestran una propuesta teatral asociada a la estética de lo grotesco, que emplea los elementos cómicos carnavalescos como instrumentos de crítica y/o entretenimiento. En la *Commedia dell'arte* el sistema humorístico del Carnaval modifica su sentido comunicativo de acuerdo a las experiencias culturales de la época. Por ejemplo, la panza de Arlecchino, símbolo del hambre y la renovación

carnavalesca, se convierte también en un signo que expresa la simplicidad del sirviente y el trabajador. Este signo se convierte en una marca de burla y segmentación que retrata el panorama social del periodo histórico. Asimismo, las formas cómico carnavalescas se convierten en recursos escénicos para el entretenimiento. Por ejemplo, las danzas, los gestos, los movimientos y las imágenes del Carnaval se vuelven elementos que buscan retener la atención del espectador.

Dado que los personajes pueden variar dependiendo de la obra, la compañía y la zona geográfica donde se llevan a cabo las representaciones, en el presente trabajo me concentraré en las principales figuras de las compañías italianas de los siglos XVI y XVII. A su vez, debido a la extensión permitida para este trabajo, no me detendré a realizar un listado exhaustivo de los personajes de la época, sino que más bien llevaré acabo una descripción de las principales categorías de los personajes. El único personaje que analizaré con detenimiento es el de Arlecchino, puesto que es la máscara que examinaré en la obra de Scala.

2.6.1 Gli Zanni

Los Zanni son un grupo de personajes que nace en la segunda mitad del siglo XVI en las compañías cómicas del norte de Italia. Son el primer elenco que forma parte de las representaciones de la *Commedia dell'arte* y se caracterizan porque representan a los estamentos sociales más bajos de las zonas urbanas. Principalmente, representan a los campesinos que, debido a la crisis del campo, se han trasladado a las grandes ciudades en búsqueda de mejores oportunidades laborales. Por ello, suelen cumplir la función de siervos, mensajeros, cocheros, mayordomos, cocineros u otro tipo de oficios.⁸⁶

⁸⁶ Cfr. Enciclopedia Treccani [En línea]: <https://www.treccani.it/enciclopedia/zanni/> [Consulta: 30 de mayo, 2021].

Los Zanni se distinguen porque son representados como “genios estúpidos”. Son caracterizados como jóvenes traviesos, bulliciosos, torpes, simpáticos e ingeniosos; se les representa también como trabajadores que están dispuestos a realizar cualquier actividad con tal de saciar su hambre de comida y sexo. Debido a su torpeza a la hora de hacer ciertos trabajos, ellos son los responsables de causar enredos entre los demás personajes. No obstante, a pesar de su torpeza, al final de las tramas salen bien librados gracias a su astucia para resolver los problemas que causan. Estos personajes representan el mundo de lo bajo, de lo corporal, de lo carnavalesco y de lo grotesco, lo que se aprecia en la configuración de su apariencia: sus miembros deformados se encuentran vinculados a la tradición del realismo grotesco; sus máscaras retoman la visión alterna del Carnaval; sus gestos recuperan el carácter vital y festivo de las celebraciones populares.

En la mayoría de las representaciones suele haber dos Zanni. Aunque puede haber uno o dos más, los agregados suelen tener una participación más discreta en las obras. El primer Zanni, por lo general, es un personaje ingenioso, audaz, intrigante y malicioso. Por su parte, el segundo Zanni es menos racional y más corporal; por ello, es retratado como un personaje alegre, vividor y torpe. La máscara de estos personajes suele ser de color café o negro, distinguiéndose por su gran nariz,⁸⁷ símbolo de su estupidez y su lujuria. Los ojos de la máscara son pequeños, con la finalidad de imprimirle al personaje un aire primitivo y una apariencia de ave. La vestimenta de los Zanni es una camisa blanca (en algunas ocasiones puede ser un costal de harina), amarrada con una cuerda, unos pantalones blancos muy largos, una bolsa y un palo. Este grupo se caracteriza porque manifiesta un comportamiento animal similar al de las aves. Por ello, estos personajes caminan con la nariz al frente, los codos

⁸⁷ De acuerdo con Mijail Bajtin, la medicina medieval creía que la “longitud de la nariz estaba en relación con la longitud del falo, lo que expresaba a su vez la virilidad del hombre”. M. Bajtin, *op. cit.*, p. 82.

levantados en actitud de alas y la pelvis hacia atrás, creando una imagen encorvada; a su vez, se mueven con pasos veloces y alargados, lo que acentúa su ansiedad por encontrar comida.

Los dos principales Zanni de la *Commedia dell'arte* son Brighella y Arlecchino, aunque pueden hallarse otras máscaras, como es el caso de Pulcinella. El personaje de Brighella ocupa el puesto del primer Zanni, mientras el personaje de Arlecchino toma la posición del segundo Zanni.

2.6.2 Le Zagnie

Las Zagnie o servette son la versión femenina de los Zanni. Al igual que sus pares masculinos, estos personajes pertenecen a los estamentos más bajos de la sociedad, y se caracterizan porque manifiestan un hambre insaciable de dinero y comida. En las obras aparecen como sirvientas de algún Magnifici o como servidoras de las jóvenes enamoradas; sin embargo, en algunas representaciones, pueden desempeñar el papel de sexoservidoras, nodrizas o alcahuetas. Del mismo modo que los Zanni, forman parte de la elaboración y resolución de los enredos de las obras; de hecho, suelen aparecer como enamoradas y compañeras de alguno de los Zanni.

Sin embargo, a pesar de su similitud con las máscaras masculinas, las Zagnie poseen rasgos que las diferencian. Por ejemplo, ellas no suelen desenvolverse por parejas o grupos, como el Zanni uno y dos; en cambio, su participación tiende a desarrollarse de forma individual. A su vez, estos personajes no usan máscaras, al menos durante el siglo XVII. Por otro lado, no hay un grupo de Zagnie que se establezca de forma fija; es decir, mientras en el grupo de los Zanni hay un buen número de máscaras que se afianzan en las representaciones, en el grupo de las Zagnie no hay una figura que se establezca de forma definitiva. Incluso, hay representaciones en las que se prescinde de su presencia. Quizás el caso más

representativo de este grupo sea el personaje de Colombina; sin embargo, es importante recalcar que este personaje es más un rol específico que una máscara fija.⁸⁸

2.6.3 I Magnifici

La categoría de los Magnifici está conformada por Pantalone, Il dottor Graziano e Il Capitano. Este grupo se distingue porque representa a la clase burguesa, al poder militar y al sector académico; por esta razón, encontramos una fusión particular en sus figuras: por una parte, poseen rasgos que los muestran como personajes con un gran poder económico; por otra parte, poseen rasgos corporales que los emparentan con los Zanni, lo que denota su reciente ascenso en el orden de los estamentos sociales. Estos personajes son representados como hombres avaros, egoístas y lujuriosos que son objeto de burla de los demás personajes de las obras, quienes los vencen y engañan al final de las mismas. Al igual que los Zanni, estos personajes usan máscaras y poseen una apariencia grotesca. Suelen desempeñar los papeles de patrones, padrastros, padres, eruditos o enamorados. Junto con los sirvientes, estas máscaras son las primeras en anexarse a las representaciones teatrales.

2.6.4 Gli innamorati

Gli innamorati son los últimos personajes en integrarse a las representaciones de la *Commedia dell'arte*. Este conjunto se diferencia del resto porque, a pesar de ser ridiculizados por sus rasgos corporales, no son figuras grotescas, sino realistas; asimismo, se distinguen porque no utilizan máscaras. El grupo de los enamorados se compone por hombres y mujeres jóvenes que representan a la burguesía y la aristocracia. En algunos casos, estos personajes son hijos de Pantalone o Il Dottore; sin embargo, se distinguen de éstos porque poseen una bella apariencia física que es acorde con los modelos de la cultura oficial. Alrededor de estas

⁸⁸ Cfr. Cristina Moreira, *La Commedia dell'arte, un teatro de artesanos*. Inteatro, Buenos Aires, 2015, pp. 91-92.

figuras se tejen los enredos de las tramas amorosas, las cuales concluyen con la resolución y consumación de su amor.

Los enamorados son representados como jóvenes elegantes y distinguidos que tienen el amor como principal motor de su vida. Este grupo de jóvenes se caracteriza porque no está ligado a la tradición del mundo carnavalesco, sino más bien a la tradición de la alta comedia. Por ello, estos personajes se expresan por medio del toscano, utilizando una lengua culta, cargada de figuras retóricas. Gli innamorati se encuentran estrechamente relacionados con la comedia y el mundo de las cortes, por lo que muestran códigos y gestos corporales vinculados a la cultura oficial. Sin embargo, estos códigos son ridiculizados por medio de diferentes recursos cómicos como la burla, la paradoja, la parodia y la imitación. Por ejemplo, los personajes realizan gestos cadenciosos, como movimientos de brazos a la altura del corazón y movimientos estilizados con las manos, los cuales, a pesar de su soltura, son ridiculizados por medio de la exageración y la repetición de sus trazos. Debido a su elegancia y estilo, este grupo es relacionado con los flamencos.

Usualmente en las representaciones se halla una pareja de enamorados; no obstante, hay obras en las que aparecen dos parejas en escena. Al igual que *Le Zagnie*, estos personajes no se consolidan como máscaras fijas, sino como un rol que puede ser interpretado por diferentes figuras. Entre los nombres más populares de estos personajes se hallan: Orazio, Silvio, Flaminio, Angelica, Aurelia, Rosaura e Isabella. A diferencia de las otras máscaras, los enamorados no tienen un vestuario específico; en cambio, ellos usan los atuendos de moda entre los jóvenes burgueses y cortesanos; asimismo, usan diferentes artículos de utilería como abanicos, libros, pañuelos, espejos y armas.

2.6.5 Arlecchino

Arlecchino es una máscara que ocupa el puesto del segundo Zanni. Es importante resaltar que este personaje no siempre ocupa este puesto, ya que su función varía dependiendo de la obra y la compañía. En algunas ocasiones, esta máscara puede ser un tercer Zanni que cumple funciones menores; a su vez, en algunos casos, puede alternar su puesto con el de Pulcinella o Pedrolino. Algunos estudios sugieren que el origen de este personaje se remonta a una antigua saga germana:

Per spiegare la storia tanto lunga quanto interessante, del nome Arlequin bisogna risalire all'antichissima saga germanica detta "caccia selvaggia" o "caccia di Wotan": una saga che il cristianesimo fece ben presto propria, trasformandola nella credenza popolare, secondo cui causa del fracasso infernale delle notti tempestose sarebbe una *maisnie* o "masnada" ("comitiva") di anime dannate, le quali –montate su cavalli furiosamente nitrenti, inseguite da cani non meno furiosamente latranti, circonfuse di fiamme livide dagli sprazzi multicolori, e guidate da un loro "re"– sono costrette a galoppare fino alla fine del mondo. In Italia, a quanto si sa, quella leggenda penetrò appena in qualche valico alpino. Ma in Francia, ov'ebbe diffusione grandissima, la "masnada furiosa", tra altri più tardi nomi, assunse primamente, per l'interferenza di un'altra leggenda creatasi intorno alla morte d'uno storico Haillequin o Hellequin o Hernequin (Giovannino) conte di Boulogne, ucciso con alcuni dei suoi in uno scontro coi Normanni (882), la denominazione di "maisnie Hellequin" o "Herlequin" o "Herlewin" o "Hennequin" o "Hernequin" o anche, conforme la pronuncia (nel vecchio francese e seguita da r si pronunciava a), "Harlequin" e perfino (l'h, poi caduta, era aspirata), "Karlequin" e, per corruzione, "Karlequint" (dove il più tardo motto scherzoso che Arlecchino discenda da Carlo V). Piuttosto giova soggiungere che nel sec. XIII l'antica leggenda era divenuta già così poco terrificante che gli herlequins, invece che dal fracasso infernale che s'è visto, s'immaginavano accompagnati da un gaio "tintin" di campanelli. Anzi, presso taluni scrittori, la cavalcata s'affermava composta, non più da anime dannate espianti una tragica pena, bensì da diavoli sghignazzanti e tanto più comici in quanto, nell'esibire, insieme con il loro ghigno, i più impensati esercizi acrobatici, non avevano altro scopo che di spassarsi alle spalle dei sots.⁸⁹

A partir de la difusión de esta antigua saga germana, el personaje de Arlecchino comienza a popularizarse en la zona de Francia, donde, paulatinamente, llega a formar parte de las fiestas carnavalescas. En el siglo XIII, el personaje del diablo cómico Herlequin se

⁸⁹ Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/arlecchino_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Consulta: 30 de mayo, 2021].

consolida como una figura central de las celebraciones populares. Por su parte, en Italia, el personaje es mencionado en la *Divina Commedia* de Dante:

Dante includes a demon named Alichino in *Inferno* from the *Divine Comedy*. Indeed, Arlecchino's mask is black, and a bit catlike (the black cat was long a symbol of evil in medieval and Renaissance Europe), and his costume is frequently a patchwork of diamond or other patterns in black and red or multiple colors.⁹⁰

En el *Quattrocento* el personaje de Arlecchino se inserta en algunas farsas italianas para, posteriormente, desembocar en el teatro de la *Commedia dell'arte*. Este personaje se caracteriza por ser uno de los más ágiles y versátiles. Tiene una gran habilidad para expresarse por medio de refranes populares, expresiones coloquiales, rimas jocosas y chistes.

Existen dos versiones de la máscara de Arlecchino: una francesa y una italiana. La máscara italiana es de color negro con bigote, patillas y cejas. Tiene varias arrugas en la frente y arcos superciliares prominentes que le dan una apariencia pícara. La nariz de la máscara es ancha y chata; los ojos son pequeños; el labio superior es grueso y las mejillas están abultadas. Por su parte, la máscara francesa es más estilizada y, por lo general, no suele tener aplicaciones ni arrugas. Mantiene los arcos superciliares, pero no tiene cejas y la nariz es más discreta. También tiene el labio superior grueso, del cual se desprenden unos bigotes que rodean sus mejillas hinchadas, los orificios de los ojos están más abiertos y tienen forma almendrada. La máscara italiana de Arlecchino tiende a asociarse con la apariencia de los monos, mientras la francesa se suele asociar con el aspecto de los gatos.⁹¹ El traje de este personaje es uno de los que experimentó más cambios a lo largo del tiempo. En el siglo XVI, el vestuario de Arlecchino consiste en simples remiendos de ropa, un sombrero de forma

⁹⁰ Tim Rayborn, *Shakespeare's Ear: Dark, Strange, and Fascinating Tales from the World of Theater*. Skyhorse, New York, epub.

⁹¹ Josué Cid Guzmán Silva, *La Commedia dell'arte: Una técnica útil para la formación de actores* (dir. Gonzalo Juan Blanco Kiss). UNAM, Ciudad de México, 2014, p. 72. [Tesis de licenciatura].

irregular y un cinturón con una bolsa pequeña; no obstante, en el siglo XVII, su vestuario se transforma en el famoso traje de rombos uniformemente acomodados, el cual es acompañado con un *batocchio* (instrumento compuesto de dos cintas de madera con un espacio de separación que produce un fuerte chasquido al golpear con él): “the *batocchio* was derived from the Bergamese peasant stick used for driving cattle”.⁹²

Arlecchino es un personaje que siempre está hambriento tanto de comida como de sexo; asimismo, es una máscara muy vital, lo que se manifiesta en escena a través de sus movimientos ágiles: su pelvis se mueve en distintas direcciones y sus trazos corporales pueden cambiar drásticamente dependiendo de la situación. Arlecchino es un personaje que recupera la alegría y el goce del carnaval; a su vez, es una figura que retoma en su apariencia imágenes del mundo carnavalesco: su boca y su lengua recuerdan a las imágenes del juglar dotado de un gran ingenio verbal; su vientre está asociado con la idea carnavalesca de la regeneración del mundo; sus movimientos recuperan los gestos de los demonios en el Carnaval. Por otra parte, este personaje recupera elementos del teatro de Beolco, pues, al igual que el campesino Ruzante, Arlecchino es un sirviente con una visión práctica del mundo que habita; asimismo, Arlecchino es un personaje cuya lengua se caracteriza por su expresionismo lingüístico. Por ello, esta máscara puede explorar los recursos cómicos que ofrecen los juegos fonético-fonológicos del lenguaje. Además, Arlecchino puede expresar ideas y sentimientos por medio de groserías, gruñidos y onomatopeyas.

Si bien durante la Edad Media esta máscara representa a un demonio alegre que renueva el mundo con sus bromas y travesuras, con la llegada del periodo renacentista se convierte en un personaje que encarna los vicios y defectos de los estamentos sociales más

⁹² John Rudlin, *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. Routledge, London, 1994, p. 77.

bajos. Tal y como veremos en el siguiente capítulo, en la obra de Flaminio Scala Arlecchino se convierte en una caricatura de los campesinos desterrados, los trabajadores y los sirvientes que viven en las crecientes ciudades italianas.



Fig. 1. Arlecchino llevándose a los bastardos de Pantalone. Recueil Fossard (c.1577). Museo Nacional de Estocolmo.⁹³

⁹³ Esta imagen fue tomada de Nina da Vinci Nichols, "The Arlecchino and Three English Tinkers". *Comparative Drama*, 36, (primavera-verano, 2002) p. 151.

Capítulo 3. *Il teatro delle favole rappresentative*: lo cómico como una forma de entretenimiento y la instrumentalización del humor

3.1 La obra *Il teatro delle favole rappresentative*

Il teatro delle favole rappresentative es considerada, después del *zibaldone* de Stefanello Bottarga, la más antigua colección de *soggetti* de la *Commedia dell'arte*. El título original de la obra es *Il teatro delle favole rappresentative Overo la Ricreatione Comica, Boscareccia e Tragica, divisa in Cinquanta Giornate, composte da Flaminio Scala detto Flavio, Comico del Sereniss. Sig. Duca di Mantova in Venetia. Appresso Gio.-Batt. Pulciani. 1611*.⁹⁴ Publicada en 1611 en Venecia esta obra es considerada como uno de los trabajos teatrales más importantes de la época, ya que establece “la linea di demarcazione fra due culture, quella del teatro da leggere e quella del teatro da recitare”.⁹⁵ Los textos de esta colección se caracterizan porque privilegian el uso de las didascalias sobre los diálogos, haciendo énfasis en el modo en que debe realizarse la acción escénica.

Il teatro delle favole rappresentative inicia con una dedicatoria al conde Ferdinando Riario; después, continua con una nota del autor, intitulada “L’autor a cortesi lettori”, donde éste expone las razones por las que publica el libro. Esta nota es relevante porque en ella Scala señala que su intención no es crear una obra literaria perfecta y pulidísima (de hecho, el comediógrafo indica que hay algunos errores de ortografía y redacción en su obra), sino que más bien la función principal del libro es dar a conocer el trabajo escénico propio de la *Commedia dell'arte*:

⁹⁴ Algunas hipótesis sugieren que el libro está dividido en jornadas debido a la posible influencia del *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, en la obra de Scala. Incluso algunas autoras, como Natalie Crohn, sugieren que el autor habría considerado ampliar la obra a 100 jornadas, tratando de emular la estructura de la obra de Boccaccio; sin embargo, no habría tenido tiempo de realizar dicho proyecto. Cfr. Natalie Crohn Schmitt, *Befriending the commedia dell'arte of Flaminio Scala: the comic scenarios*. University of Toronto, Toronto, 2014, ebook.

⁹⁵ Cfr. Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala_%28Dizionario-Biografico%29/ [Consulta: 21 de abril, 2022].

Mentre io feci questi componimenti, che hora alle mani vi pervengono, non hebbi mai pensieri di palesarli al Mondo in altra maniera, che con rappresentarli tal volta nelle publiche Scene [...]. So, che se criticamente vorrete considerarla vi troverete molte cose da riprendere, particolarmente circa l'osservanza della lingua, e dell'ortografia, nell'una, e nell'altra delle quali non è stato da me usato artificio alcuno, sì per esser materie spettanti ad altra professione, che alla mia, si anco perche tengo per ferma opinione, che in quelle non si possa sodisfare alla diversità de' pareri, li quali sono tanti, quante sono gli humori [...]⁹⁶

Posteriormente se encuentran nueve sonetos compuestos por diferentes autores, en los que se ensalzan a distintas personalidades de la vida pública. La estructura de la obra está conformada por “forty comedies, a tragedy, a heroic drama, four royal dramas, one pastoral, and a mixed drama”.⁹⁷ Para realizar un análisis más específico de los usos del humor en la obra me centraré principalmente en el estudio de ocho comedias: “La Fortunata Isabella”, “Le burle d’Isabella”, “Flavio Tradito”, “La creduta morta”, “La finta pazza”, “La sposa”, “Lo specchio” e “Isabella Astrologo”. Las comedias de la obra se caracterizan porque:

All of the comedies are in three acts, and have one feature in common: they are based on loves intrigues. Passion, sentiment, comic turns, and *lazzi* intermingled keep the movement of each piece at a rapid pace. Considered as mere texts, the scenarios seem to be of a dismaying dryness, but this fault is compensated by the lively action, the unexpected climaxes with which they abound, and which, indeed, were the chief qualities of the Italian type of plays.⁹⁸

Todas las comedias poseen la misma estructura: en primer lugar, inician con la presentación del argumento de la obra, en el que se explican los antecedentes generales de la trama a representar; posteriormente, se encuentra indicada la ciudad donde se lleva a cabo la *fabula* (historia) de la obra, así como una lista con los personajes y sus respectivos elementos de utilería. Por último, se presentan los tres actos que conforman el texto.

En los *canovacci* que conforman la obra se retoman algunas características de la comedia clásica que son adaptadas a las nuevas exigencias teatrales. En primer lugar, la

⁹⁶ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

⁹⁷ Sergio Costola, *Commedia dell'arte scenarios*. Routledge, New York, 2022, ebook.

⁹⁸ Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*. Dover, New York, 1966, ebook.

unidad de acción desaparece y da lugar a un entramado más rico, donde las intrigas – principalmente de tipo amoroso– crean una arquitectura textual más compleja. A su vez, en estos textos se combinan elementos de la alta comedia con rasgos propios de la baja comedia. La alta comedia se refleja a través de la estructura secuencial del argumento, mientras la baja comedia se manifiesta por medio de los *lazzi* que unen dichas secuencias: estos textos muestran una escritura performativa⁹⁹ que describe los movimientos, gestos, pasos, acrobacias, bailes, gracias y cantos que deben realizar los actores al momento de escenificar la secuencia de la historia. A partir de una serie de acotaciones los *canovacci* señalan la dirección de la trama, la ubicación de las escenas, las formas de enlazarse entre los personajes y el ritmo de los desplazamientos escénicos. Asimismo, por medio de las didascalias los textos reproducen una virtualidad escénica donde se pueden apreciar las características físicas del cuerpo del personaje mientras se mueve, así como la intención de sus movimientos corporales.

Il teatro delle favole rappresentative es una colección que se distingue por retratar el panorama social de la época. La obra muestra el cambio de una ciudad cerrada –como eran los amurallados modelos medievales– a una ciudad abierta, en la que los habitantes (personajes) se mueven a través de una serie de sitios en los que se confrontan los límites entre lo popular y lo hegemónico. Por otra parte, los personajes de esta obra son representados como referentes de cada uno de los estamentos sociales del siglo XVII.

⁹⁹ En este caso defino la escritura performativa como: “promesa de acción, acción, materialización, realización y transformación, que realiza esa acción desde el mismo momento de su enunciación y en su posible representación”. Cfr. Félix Gómez-Urda González, *Cuerpo y narrativa: escritura performativa para la autorepresentación de la sexualidad en los textos E agora? Lembra-me, de Joaquim Pinto y Testo yonki, de Paul B. Preciado*, (dir. Asunción Bernárdez Rodal). UCM, Madrid, 2019, p.68. [Tesis de doctorado].

De manera similar a la comedia renacentista, los textos de la obra presentan personajes tipificados que retratan los vicios y los defectos sociales de la época. Estas figuras tipificadas se caracterizan por tener un cuerpo que es representado como un espacio teatral en sí mismo. De hecho, como veremos en el siguiente apartado, cada corporalidad es representada como un espacio que hace visible la tensión entre lo público y lo privado, la locura y la razón, lo alto y lo bajo. Recuperando la capacidad asociativa de los cuerpos carnavalescos, los personajes y sus cuerpos muestran la alteridad del mundo, las diferencias sociales, el contacto entre lo espiritual y lo corporal.

Por otra parte, el entramado de los personajes muestra un orden social corrompido, una realidad donde reina la apariencia. En primer lugar, la red de relaciones entre los personajes retrata un mundo desdoblado en el que los estamentos sociales se presentan de forma engañosa, representando algo que no son en verdad. En segundo lugar, esta red muestra una realidad en donde la apariencia cómica de los personajes revela diferentes aspectos del comportamiento humano. Este punto es muy importante, ya que, como veremos más adelante, nos muestra que lo cómico pasa a entenderse como un instrumento insustituible para conocer al ser humano en su totalidad, así como sus relaciones.

A través de las diferentes comedias de la obra, podemos notar cuáles son los procedimientos cómicos que predominan en las representaciones de la *Commedia dell'arte*. Por ejemplo, uno de los mecanismos más usados en las comedias es el rebajamiento, que consiste en despojar –voluntaria o involuntariamente– de sus virtudes a los estamentos sociales representados. Por medio de este mecanismo Scala despoja de sus virtudes a los militares, burgueses y trabajadores, rebajando su apariencia a una imagen ridícula y graciosa. Esta situación puede constatarse en los códigos cómico corporales de los personajes, que enfatizan los vacíos producidos por la ausencia de virtudes. Si el Capitano Spavento,

representante del poder militar, carece de valentía, sus códigos corporales remarcan su cobardía y su debilidad. Este procedimiento es de vital importancia en las comedias de la obra, ya que nos muestra cómo los códigos cómicos carnalescos se insertan en un sistema de valores que es acorde al movimiento Barroco. Mientras en los espectáculos carnalescos los elementos cómicos son una parte integral de la cosmovisión de la época, en la obra de Scala éstos crean una cubierta adornada que busca esconder el vacío de una sociedad en decadencia.¹⁰⁰ Los códigos cómicos generan una antífrasis escénica que le permite al autor evidenciar, de manera cómica, los vacíos del personaje y el estamento social al que representa.

He decidido realizar mi investigación sobre esta obra porque exhibe cuáles son los cambios sociales que experimentaron la risa y lo cómico en los siglos XVI y XVII. A partir de la confrontación entre el teatro de performance –enunciado por los elementos cómico populares– y el teatro de poética –enunciado por los elementos de la alta comedia–, este libro muestra lo que fue el fenómeno de la *Commedia dell'arte* durante el barroco, así como la fascinación y extrañeza que durante dos siglos ejerció este teatro en sus espectadores.¹⁰¹

3.2 Biografía de Flaminio Scala

Flaminio Scala nace el 27 de septiembre de 1552, en Roma. Las primeras noticias acerca de su actividad teatral datan del bienio 1597-98, cuando gestiona, con las autoridades de Génova, algunos permisos de actuación para las compañías de los Desiosi y los Uniti.¹⁰² Entre 1600 y 1601 Scala desempeña el papel escénico de enamorado bajo el nombre artístico

¹⁰⁰ Cfr. Sigmund Méndez, “Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo”. *Andamios*, 4, 2 (junio, 2006), p. 151.

¹⁰¹ Como mencioné anteriormente, en este trabajo vinculo lo performativo con la escritura de acción; por su parte, defino el teatro de poética como aquel que privilegia el diálogo y la visión teatral del autor, sobre este punto véase: Cfr. Catherine Naugrette, *Estética del teatro*. Artes del sur, Buenos Aires, 2004, pp. 20-60.

¹⁰² Cfr. Sergio Costola, *Commedia dell'arte escenarios*. Routledge, New York, 2022, ebook.

de Flavio. Durante este periodo se integra a la compañía de los Accesi, con quienes realiza una gira por el territorio de Francia. De hecho, Scala llega a participar en las celebraciones de la boda entre María de Medici y Enrique IV, realizadas en París. En este lapso colabora con actores como Tristano Martinelli (Arlecchino), Pier Maria Cecchini (Frittellino), Silvio Fiorillo (Capitán Matamoros) y Diana Ponti (Lavinia).¹⁰³

En 1611, Scala publica *Il teatro delle favole rappresentative*, bajo la protección de Vincenzo I Gonzaga. Esta obra representa uno de los puntos más importantes del teatro italiano de la época, ya que es la primera colección de *canovacci* editada por un cómico de las compañías teatrales. En 1614, el comediógrafo romano se convierte en director de la compañía de los Confidenti, patrocinada por Giovanni de' Medici.¹⁰⁴ A su vez, en estos años Scala se vuelve propietario de una tienda de perfumes, lo que le permite tener cierta independencia económica y artística. En 1617 colabora en la publicación de *Fragments di alcune scritture*, de Isabella Andreini. En 1618, con la esperanza de obtener un puesto en la corte de los Medici,¹⁰⁵ imprime la comedia *Il finto marito*, dedicándola al cardenal Carlo de' Medici. En 1621, tras la muerte de Giovanni de' Medici, la compañía de los Confidenti llega a su fin y Scala pierde su cargo. En 1624, Scala acepta el cargo de perfumista que la autoridad ducal de Mantua le ofrece; sin embargo, no durará mucho en este puesto, porque el 9 de diciembre de 1624, en Mantua, Scala muere a la edad de 72 años.

¹⁰³ Cfr. Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala_%28Dizionario-Biografico%29/ [Consulta: 21 de abril, 2022].

¹⁰⁴ Cfr. Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*. Dover, New York, 1966, ebook.

¹⁰⁵ Cfr. Natalie Crohn Schmitt, *Befriending the commedia dell'arte of Flaminio Scala: the comic scenarios*. University of Toronto, Toronto, 2014, ebook.

3.3 Renovación e instrumentalización de los códigos del humor en *Il teatro delle favole rappresentative*: el caso del personaje de Arlecchino

La obra *Il teatro delle favole rappresentative* se caracteriza por la ausencia de diálogos y la acumulación de didascalias. De hecho, los textos que conforman su estructura privilegian la recreación del entorno comunicativo donde se realiza la acción escénica. Esta obra privilegia el texto espectacular sobre el texto dramático, resaltando “la relación entre todos los *sistemas significantes* utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la *puesta en escena*”.¹⁰⁶ Particularmente en las comedias de esta obra las acotaciones nos sitúan en un contexto urbano que exhibe las formas de interacción entre los diferentes estamentos de la época. Estas didascalias se distinguen porque exhiben una particular visión sobre lo cómico: en primer lugar, las didascalias de las obras muestran que las formas cómico-carnavalescas son utilizadas como instrumentos cuya finalidad es clasificar a los personajes.

Por ejemplo, en el *canovaccio* “La fortunata Isabella”¹⁰⁷ (Jornada 3) Scala apunta:

Flaminia alla finestra chiama suo padre dicendoli esser venute lettere di Venetia, Pant. Non vuol partire, Pedrolino dice a Pant. Voler fare il ruffiano a sua figlia. Pant. ridendo entra in casa, Buratt. dice a Pedr. che volentieri goderebbe Francheschina, Pedrolino, ch'ella è sua moglie. Burattino che non lo sapeva, & entrano

Oratio discorre l'amore, ce porta a Flaminia, e gelosia, che ha di Flavio suo fratello, in quello Flamin. alla finestra, e subito dall'altra strada arriva Flavio lasciando Oratio nel mezo, & egli standoli dietro, Oratio saluta Flaminia la quale fingendo di renderli il saluto, saluta Flavio, essendo di lui innamorata, dicendo. Signor Oratio non pigliate gelosiadi vostro fratello, perch'io amo voi, e non lui. in quello Pedrol. che s'avvede come Flaminia finge di parlar con Oratio, e parla con Flavio, s'accosta a Oratio, e sotto voce li domanda con chi parla Flaminia, Oratio che ella parla seco, Pedrolino li mostra Flavio quale gli stà dietro alle spalle, Oratio vedendolo, irato caccia mano all'armi contro di lui, il simile fa Flavio, e facendo quistione vanno per istrada, Flaminia si ritira, e Pedrolino ridendo entra nell'hosteria.

Cap. Spa. con Arlecch. il qual porta una valigia, viene da Napoli per sposare Flaminia figlia di Panta., e di voler prima andare all'hosteria fa battere, Franceschina fuori, Arlecch. subito

¹⁰⁶ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona, 1998, p. 472.

¹⁰⁷ “La fortunata Isabella” es una comedia que muestra la historia de Isabella, una joven genovesa que, tras perder a sus padres, queda bajo la custodia de su hermano Cinthio. La historia comienza cuando Cinthio acuerda esposar a su hermana con el Capitano Spavento, quien está dispuesto a casarse con la joven cuando vuelva de su viaje de negocios por Nápoles. Isabella se encuentra feliz por el trato; sin embargo, después de tres años de espera, empieza a inquietarse, pues el Capitano no regresa de su largo viaje. Un día, la joven se entera de que el Capitano se halla en Roma y está a punto de contraer matrimonio con otra mujer. Al enterarse, Isabella se disfrazó, huye a Roma y busca al Capitano para exigirle que cumpla su promesa de casarse con ella. Esta situación da origen a una serie de enredos que culminan con el matrimonio de Isabella con el joven Oratio.

lascia cader la valigia, & accarezza Franceschina, Capitano gli dà, a quel romore arriva Pedroli. fuori manda Francesc. in casa, & aiuta a portar la valigia nell'hosteria, & entrano tutti, e finisce l'atto primo.¹⁰⁸

En este fragmento podemos notar cómo Scala emplea los códigos carnavalescos como instrumentos que organizan a los personajes por categorías corporales que están vinculadas a un estamento en específico. Cuando la máscara de Arlecchino entra en escena, mostrándose como un sirviente lujurioso, podemos observar el modo en el que sus códigos corporales¹⁰⁹ son empleados para enunciar su posición social. En “La Fortunata Isabella” las características demoniacas, animalescas y festivas de Arlecchino se vuelven un aparato representativo que recubre el cuerpo del sirviente. Estas cualidades producen una imagen codificada que presenta al personaje como un trabajador lujurioso, hambriento y alegre. A su vez, por medio de este aparato representativo se configura el perfil del personaje, quien, gracias a estos rasgos, pasa a defender “su posición respecto a los otros cuerpos sociales y su espacio predeterminado y situado jerárquicamente”.¹¹⁰ Tal y como podemos ver más adelante en el tercer acto:

Buratt. havendo veduto salutar Isabella, dice a Oratio quella esser sua padrona, [ed] esser gentildonna che sa parlar di varii linguaggi... e che benissimo sa parlar toscano.
[...]
Isabella, Buratt. Vestita nobilmente delle sue veste, dice a Burattino essersi sfogata col Capitano, e che per l'allegrezze s'è posta ne suoi abiti, e ancora perche le donne a gli huomini piaccioni più acconcie, ornate e pulite, che sudice, e sporche, Buratt. le ricorda l'honor suo, e quello di Cinthio suo fratello, in quello
Frances. Ritorna a casa, & entra non riconoscendo Isabella per l'habito nuovo, in quello Arlecc. piangendo la creduta morte del Capit. suo padrone, Isabella sentendo ciò mostra rallegrarsene ...¹¹¹

¹⁰⁸ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

¹⁰⁹ Retomando el comentario de Anne Ubersfeld sobre las máscaras de la *Commedia dell'arte*, podemos decir que Arlecchino “no es un actor sino un rol, aunque venga definido por rasgos diferenciales aún más precisos. Hablando con propiedad, un rol sólo puede darse en un relato rígidamente codificado (ceremonia religiosa o forma de teatro muy regulada)”. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Cátedra, Madrid, 1989, p. 81.

¹¹⁰ Antonio Rubial García, “Los cuerpos de la fiesta. Las corporaciones de españoles de la ciudad de México en la era barroca y sus aparatos de representación”, en Sergio Miranda Pacheco (coord.), *El historiador frente a la ciudad de México Perfiles de su historia*. UNAM, Ciudad de México, 2016, p. 82.

¹¹¹ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

En este pasaje observamos cómo los finos atuendos de Isabella, así como su belleza y su buen dominio de la lengua toscana enaltecen su posición respecto a los demás estamentos del orden social, lo que a su vez permite comprender el modo en que la obra de Scala “eleva a un primer plano social la decencia verbal y la conducta de los cuerpos”.¹¹² Por otro lado, observando el contraste entre Isabella y Arlecchino podemos apreciar cómo el cuerpo grotesco pierde su valor festivo, convirtiéndose en un instrumento que separa lo hegemónico y lo marginal.

Estos elementos corporales nos permiten apreciar de qué modo los códigos humorísticos le dan la posibilidad a cada personaje de presentarse “como miembro de una sociedad, como portador de una cultura, como heredero de una tradición, como representante de una colectividad”.¹¹³ Este tema es muy importante en la obra de Scala, ya que es retomado en textos posteriores, como es el caso de “Le Burle d’Isabella”¹¹⁴ (Jornada IV), donde encontramos:

Pantal. racconta a Ped. come vive innamorato d’Isabella, e come la vorrebbe per moglie: dappoi li racconta come dopo l’haver havuta la verginità di Francheschina sua serva la maritò in Buratt. con dote di 500. e d’haverli fatta una promessa rogata al primo maschio che ella farà li dona (in vita sua di lui) mille ducati; Pedr. loda quell’opera di carità, e promettendo d’aiutarlo nel suo amore vanno per strada Frances. contrastando con suo marito di varie cose, alla fine ella dice, che uscirebbero di povertà. Buratt. che fa il debito suo, ella che non val nulla, e qui si dicono i loro mancamenti e forte. in quello Isabell. alla fenestra riprende Franc. perché contende con suo marito; Burat. le dice che ella attenda a fatti suoi, bravando: in quello

¹¹² Camila Arbuét Osuna y Walter N. Musich, “Comedia y Barroco. Narrativas del cuerpo en los círculos teatrales libertinos”. *Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. 8, 2 (agosto, 2013), p. 6. [En línea]: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=96&vol=2 [Consulta: 8 de abril, 2021].

¹¹³ Esteban Krotz, “Alteridad y pregunta antropológica”, en Mauricio Boivin, Ana Rosato, Victoria Arribas (eds.), *Constructores de Otridad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Antropofagia, s.c., 2006, p. 20.

¹¹⁴ Esta obra presenta la historia de una mujer viuda, llamada Isabella, que se encuentra profundamente enamorada del Capitano Spavento. La trama gira entorno a los enredos y engaños que Isabella realiza para poder consumir su amor, a pesar de que su hermano, Oratio, no aprueba su relación. Al final de la obra, Isabella logra casarse con el Capitano.

Capitan. brava a Buratt. perche grida con Isab. li vuol dare, Franc. per lui, e li da danari da spendere per l'hosteria, e lo manda via, & ella entra: Cap. saluta Isab. e le domanda di Flavio, Isab. di non l'haver veduto Cap. fa seco del galano in quello Arlecch. servo d'Oratio sgrida Isab. perche parla col Capitano, ella si ritira, Cap. in collera brava Arlecch. che lo batte, in quello Flavio mette di mezzo, poi manda via Arlecch. il quale si parte minacciando il Cap. via, Cap. in collera con Arlecch. si parte.¹¹⁵

En esta escena podemos apreciar de qué manera las formas carnavalescas son utilizadas como instrumentos de segmentación que ordenan a la sociedad a partir de la oposición entre estamentos. Cuando el sirviente le grita a la enamorada se produce una operación cómica en la que se confrontan dos identidades colectivas. Por medio de diferentes elementos cómicos se confrontan dos tradiciones, dos culturas, dos grupos. No obstante, a diferencia de los espectáculos carnavalescos que confrontan los órdenes sociales con la finalidad de renovarlos, en “Le burle d’Isabella” se “va refundando la noción de lo bajo y lo alto en relación a una jerarquía social, unas nuevas formas de sociabilidad, costumbres y lenguaje, recluyendo la cultura cómica popular y el realismo grotesco –donde se ubican las temáticas de la injuria y de la risa (lo bajo)– al ámbito de la vida privada o del pueblo llano”.¹¹⁶

Estos ejemplos evidencian que los códigos carnavalescos se convierten en un instrumento de crítica que señalan las conductas sociales: en “La fortunata Isabella”, Arlecchino es representado como un sirviente lujurioso que pretende a Franceschina, la esposa del hospedante Pedrolino; por otra parte, en “Le burle d’Isabella”, es caracterizado como un sirviente respondón y desobediente. Otra prueba de esto se encuentra en el

¹¹⁵ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

¹¹⁶ Camila Arbuet Osuna y Walter N. Musich, “Comedia y Barroco. Narrativas del cuerpo en los círculos teatrales libertinos”. *Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. 8, 2 (agosto, 2013), p. 7. [En línea]: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=96&vol=2 [Consulta: 8 de abril, 2021].

canovaccio “Flavio tradito” (Jornada V),¹¹⁷ donde este personaje es presentado como un tipo violento y lujurioso:

Flavio assalta il Capit. libera Oratio, e combattendo col Cap. lo getta a terra, Cap. domanda la vita in dono, Flavio gliela concede: Oratio vedendo il beneficio grande ricevuto da Flavio, ingenocchioni li confesa il suo tradimento, pregando, Pant. e Grat. che facciano venir le figlie sen delle quali non si può trattar cosa alcuna: Pedr. le chiamano, Isabella, Flaminia vengono dalle case loro, Oratio chiede perdono a Isabella discoprendoli il tradimento fatto a Flavio, & a lei, per l’amor grande, che li portava, incolpando Amore, e Fortuna di quanto ha fatto, chiede parimente perdono a Flavio, essi li perdonano, e lo levano da terra riconciliandosi insieme, e ritornando amici, Flavio chiede Isabella a Grat. Cap. salta su dicendo esser sua moglie per promessa, Grat. si scusa, e che habbia pazienza perche sua famiglia vuol Favio, e cosi Flavio sposa, & Oratio Flam. Sentono romore nell’hosteria Buratt. facendo quistione per France. perche Arlecc. la voleva sforzare Cap. mette di mezzo, le fa far pace, e Buratt. sposa Frances. invitando tutta quella comitiva alle sue nozze e finisce la Commedia.¹¹⁸

En “Flavio tradito” podemos constatar cómo, a través de la burla agresiva y destructora, las formas carnavalescas señalan los defectos de los personajes y de los grupos a los que se vinculan: Arlecchino es presentado como un hombre violento que sólo piensa en satisfacer su apetito de comida y sexo (incluso el propio Scala remarca este aspecto al final del texto, cuando el personaje intenta abusar¹¹⁹ de Franceschina.) Esto evidencia el modo en que el comediógrafo romano utiliza elementos cómico-corporales con la finalidad de examinar los vicios y las conductas de los estamentos. En este caso el cuerpo de Arlecchino

¹¹⁷ “Flavia tradito” es una obra en la que se presenta la historia de dos amigos, Flavio Alidori y Oratio Belmonte, que entran en conflicto cuando se enamoran de la misma mujer: Isabella, hija del Dottor Gratiano Forbicione. La trama de la obra gira en torno a los enredos amorosos de estos tres personajes. Al inicio, Isabella elige a Flavio como su pareja. Sin embargo, esta relación no dura mucho, ya que Oratio trama un plan para separarlos. Oratio le dice a Flavio que Isabella le es infiel. Esto enfurece a Flavio, quien decide terminar su relación con Isabella para desposar a otra mujer. Durante este lapso Oratio aprovecha la oportunidad y busca enamorar a Isabella; sin embargo, su plan es frustrado cuando un sirviente descubre su engaño. Al final de la obra, Flavio e Isabella vuelven a estar juntos y se casan. Por su parte, Oratio se casa con otra mujer y se reconcilia con Flavio.

¹¹⁸ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

¹¹⁹ En este caso conviene tener en cuenta las posibles acepciones de la palabra “sforzare”:

v.tr. costringere o cercare di convincere qcn. a fare qcs.

v.tr. aprire o cercare di aprire usando la forza.

v.tr. violentare: *se non che io griderò che voi mi vogliate sforzare* (Boccaccio).

Dizionario Internazionale [En línea]: <https://dizionario.internazionale.it/parola/sforzare> [Consulta: 29 de abril, 2022].

nos muestra cómo el trabajador despliega su particular forma de estar en el mundo, lo que es remarcado por el modo en que interactúa con los otros personajes. Tal y como observamos en el *canovaccio* anterior, por medio de los elementos carnavalescos Scala nos enseña la manera en que el trabajador se comporta frente a los estamentos del cuerpo civil: Arlecchino es el trabajador que confronta la vida urbana por medio de la insolencia, la desfachatez y el gozo.

Otros casos significativos en los que Scala usa los elementos cómico carnavalescos como instrumentos de crítica se encuentran en “La finta pazza” (Jornada VIII) y “Lo specchio” (Jornada XVI), donde el autor explora las posibilidades de criticar conductas sociales por medio de la máscara de la locura y la construcción de múltiples redes de significación. Por ejemplo, en “La finta pazza”¹²⁰ podemos leer:

Servito di casa del Dottore dice loro il suo padrone per facende essere andato in Ancona, e per comperare alcune cose per la sposa, entrano tutti, in casa, Isab. Entra tutta addolorata, facchini via. Oratio, Pderolino vestiti alla levantina seguitando Isabella sua innamorata, e di volersi finger un mercante da gioie, per veder d’haver introduzione col Dottore, Ped. Promette ogni auto. Vanno per trovar albergo, via Pantolone si meraviglia della malinconia della figlia, e del suo vaneggiare, Arlecchino, che quei fumi vengono dalla madre, in quello Bigolo qual’è Flaminia vestita da facchino venuta dietro ad Oratio, suo innamorato; conosce Pantal. & Arlecch. gli saluta per nome, & havendo da loro inteso il vaneggiar d’Isabella, fingendosi Astrologa, dice a Pant. sua figlia non esser pazza, ma che il tutto viene perche egli non l’accompagna quanto prima col marito, e che tardando in simil atto, ella morirà senz’altro e parte, & essi vanno per veder città via Servo del Dottore fuggendo di casa.

Isabella seguitandolo li corre dietro facendo pazzie, li da, egli se ne fugge & ella vedendosi sola, discorre l’amor che porta ad Oratio [...] servo ritorna, vede Isabella, ha timor di lei, Pedrol. parte, ella accarezza il servo con cerimonie piacevoli & entrano in casa.

[...]

Isabella dietro, poi con tutti fa diverse pazzie, Dottor si meraviglia poi propone il medico, Pantal. lo prega che rimedii al mal di sua figlia, Oratio parla nell’orecchio ad Isabella, la quale subito ritorna sana, dicendo di sentirsi meglio, Oratio di volerla sanar in tre giorni, rimangono d’accordo di ritornare con medicamenti e per far il prezzo alle gioie.¹²¹

¹²⁰ Este *canovaccio* presenta la historia de Isabella, una joven que vive con su padre Zanobio, en la ciudad de Boloña. La trama gira en torno a los enredos amorosos que tiene la chica con los dos hijos de Pantalone: Oratio y Flavio. A lo largo de la historia se nos muestran las argucias que realiza la joven, quien, para poder consumir su amor y evitar ser desposada por Pantalone, finge estar loca. Al final de la obra Isabella logra casarse con Flavio.

¹²¹ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

En su escrito “La literatura y la locura” Michel Foucault menciona que en la época del Barroco la locura es sostenida por el poder de la ilusión; asimismo, el pensador francés señala que la locura representada en este periodo se sostiene por un complejo juego de máscaras. Esto es evidente en el ejemplo citado, donde la locura es presentada como una máscara que, por medio de un efecto ilusorio, le permite al personaje romper con los códigos convencionales del estamento al que pertenece. En “La finta pazza”, gracias a esta máscara, Isabella puede engañar a todos haciéndoles creer que se encuentra enferma y que su único remedio definitivo es estar junto a su amado.

Esta obra plantea que la locura carnavalesca es una máscara capaz de asegurar comunicaciones imposibles y de cruzar los límites que normalmente son infranqueables. En este caso la locura representa “el encuentro imposible y el lugar de la imposibilidad”.¹²² La locura se presenta como un instrumento capaz de exhibir la tensión entre la civilidad (el fino comportamiento de la joven) y la incivilidad (su comportamiento brusco y tosco), desdibujando sus límites y enunciando los elementos ocultos y prohibidos de la sociedad. La locura “posee, por tanto, una función de autorrepresentación del teatro: locura en el teatro del teatro. Es el teatro desdoblado: con la pequeña escena que muestra la invisible verdad, la descifrible inverosimilitud”.¹²³

Por otro lado, este hecho le permite a la obra plantear una nueva visión cómica del mundo, la cual ya no se funda sobre la imagen del Carnaval, sino sobre la imagen del teatro, un teatro desdoblado que se burla del orden social señalando sus patrones de dominación; además, esta imagen “funciona como un intento de poner orden en el caos, aunque más no

¹²² Michel Foucault, “La literatura y la locura”. *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*. 1, (diciembre, 2016), p. 5. [En línea]: <https://www.revistas.cenaltes.cl/index.php/dorsal/article/view/134>

¹²³ *Ibid.*, p. 6.

sea demostrando que la vida cotidiana a la cual llamamos ‘real’ es tan artificial como la vida teatral”.¹²⁴ Este tema es de gran relevancia, ya que Scala decide retomarlo y ampliarlo en la obra “Lo specchio”:¹²⁵

Flamin. sono fatte sedere, e guardar nelle Specchio. Flam. dice veder uno figurando Ped. e qui racconta tutti gli inganni di Ped. fatto alli Vecchi con gli fiaschi, in quello Pedrol. di nascosto guarda nello specchio: Flam. dice, vedetelo, vedetelo, tutti guardano nello specchio, Ped. ridendo si parte, Laura fa guardar Fabritio, qual dice veder Arlecc. che fa una zuppa a Pant. e vi mette dentro un’acqua d’un ampollina, poi Pant. che s’addormenta, e che il detto Arlecc. li leva l’anello di dito, e ve ne pone un altro, e l’altro lo dona a Flavio, in quello Arlecc. di nascosto guarda nello specchio, Fabritio dice, vedetelo, vedetelo, tutti guardano nello specchio, Arlecc. ridendo via: Flaminia torna a guardare, e dice veder Ped. qual piglia l’anello di Pant., e lo nasconde nella manica a Gratiano, in quello Pedrol. vengono e s’aggirano intorno allo specchio, via: Pant. dice a Fabritio se vede altro nello specchio, Fabritio dice veder un giovane simile a Pant. dentro ad una cittade, figura Napoli, far l’amore con una donna, goderla, e detta donna rimane gravida di lui, poi dice veder Pant. partirsi per Roma, vede la donna partorire una fanciulla, la quale fatta grande la conduce vestita da ragazzo a Roma, ponendola a star per servo con suo padre: vede quella figliola scoprirsi a Flavio per sua sorella; vede ch’ella si veste da donna, e come il padre la fa guardare in uno specchio, dicendo, Padre mio, io son quella, e Olimpia è mia madre: Pantalo. Piangendo per tenerezza, l’abbraccia, e riceve per figlia...¹²⁶

En este fragmento podemos notar cómo la imagen del Carnaval es desplazada por la imagen de la comedia teatral, que se presenta como espejo de las acciones humanas: “el mundo es un escenario, pero también el escenario es un mundo; y yo soy otro, en tanto el otro es –también– otro-yo”.¹²⁷ En este ejemplo podemos observar el modo en que los códigos carnavalescos se convierten en signos que enjuician una serie de conductas sociales a partir de la extensión y multiplicación de vínculos analógicos: en el espejo fluyen las imágenes de

¹²⁴ Fernando Gabriel Pagnoni Berns, “Metaficción como artificio y teorías del humor. Del barroco a la postmodernidad”. *Anagnórisis*, 3 (2011), p. 56.

¹²⁵ “Lo specchio” presenta la historia de Pantalone y su familia. Al inicio el argumento plantea la aventura amorosa que Pantalone sostiene con la joven Olimpia durante sus viajes de negocios por Nápoles. Pantalone enamora a Olimpia y tiene una hija con ella; sin embargo, al regresar a Roma, se olvida de Olimpia debido a que se enamora de otra joven. Después de muchos años de abandono, Olimpia decide ir a Roma con su hija para reclamarle a Pantalone. A partir de ese momento la trama gira en torno a los enredos que la hija de Pantalone, vestida de sirvienta, trama para reunirse con su padre.

¹²⁶ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

¹²⁷ Facundo Ruíz, “Espejos, semillas y sombras Barroco: itinerarios”. *Zama*, 5 (2013), p. 181.

los personajes como en un desfile, evidenciando “la naturaleza proteiforme y vitalista del Barroco, la ambigüedad entre naturaleza y arte, la idea de que el yo es también el otro”.¹²⁸

Los códigos carnavalescos se insertan en un espectáculo que deja de operar por medio del modelo alegórico medieval para funcionar a partir de un complejo mecanismo de signos. Esto muestra de qué manera el sentido alegórico de las imágenes cómicas pierde su vitalidad y se convierte “en una forma sospechosa para el intelecto que ha perdido su capacidad vinculante entre los órdenes de lo real y lo ideal”.¹²⁹ Por otro lado, como podemos ver en el ejemplo de la obra anterior, el espejo aparece como un objeto teatral cuya superficie funciona como una pantalla que “parece absorber tanto al ser que se refleja en él como al ser que contempla la imagen”.¹³⁰ Por medio de la yuxtaposición de objetos y signos, el espejo es capaz de igualar distinciones para devolver una identidad fundamental que desemboca en el vacío.¹³¹ Estas operaciones presentan una visión de la realidad en la que la estructura estamental es parte de un sistema de relaciones que configura patrones de roles y formas de dominación, y es reforzado por la disposición de las estructuras espaciales dentro de las didascalias.

En esta obra las estructuras espaciales –como diría Anne Ubersfeld– definen “no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes”.¹³² En “Lo specchio” el movimiento de los personajes en el espacio revela que “sono le menzogne, le falsità esprese

¹²⁸ Valentina Nider, “El joven, el espejo y la calavera: a vueltas con un motivo en la poesía barroca (entre Italia y España)”, en Ignacio Arellano Ayuso (coord.) *Estéticas del Barroco: conferencias ofrecidas a Enrica Cancelliere*. Ulzama, New York, 2019, p. 153.

¹²⁹ P. 11 (156)

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ *Cfr. Ibid.*, p. 154.

¹³² Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Cátedra, Madrid, 1989, p. 108.

attraverso maschere e veli di vario tipo a fondare la civiltà e i rapporti sociali”.¹³³ En esta obra la escena funciona como un centro unificador, amenazado por el desorden dinámico de las interacciones sociales. Este aspecto evidencia que el teatro barroco “es el arte de un mundo que ha perdido su centro: el último orden mítico reconocido por la Edad Media, en el cosmos y el gobierno terrestre —la unidad de la cristiandad y el fantasma de un imperio— cayó”.¹³⁴ También revela que los elementos carnavalescos pierden su valor ritual para convertirse en instrumentos que sólo pueden mostrar su utilidad volviéndose nuevamente medios para posteriores propósitos.¹³⁵ Las formas carnavalescas se vuelven instrumentos racionales, pues “sólo cobran sentido mediante su vinculación con otros fines”.¹³⁶

En segundo lugar, las didascalias de los *canovacci* muestran cómo los elementos carnavalescos pierden su fuerza renovadora y se convierten en instrumentos de persuasión. Una muestra de ello la encontramos en “Isabella astrologa”,¹³⁷ obra en la que podemos ver lo siguiente:

¹³³ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Quattrocento, Santiago de Chile, 1995, p. 113.

¹³⁴ *Ibid.*, p.112.

¹³⁵ Cfr. Hannah Arendt, *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 2015, p. 172.

¹³⁶ Max Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*. Sur, Buenos Aires, 1973, p. 47.

¹³⁷ La historia de “Isabella astrologa” está ambientada en Nápoles, donde un noble español, Lucio Cortesi, ostenta el puesto de Regente de la Vicaría. Cortesi tiene una hija, llamada Isabella, de quien está enamorado el joven Oratio. Un día, el hermano de Isabella, Flavio, se da cuenta de que Oratio está cortejando a su hermana. Ante esta situación, movido por la grandeza y el honor español, Flavio decide que debe matar a Oratio durante la noche. Oratio tiene una idea similar, por lo que, al anochecer, va en búsqueda de Flavio. Ambos se encuentran y tienen un duelo, en el que Flavio aparentemente muere y es arrojado al mar. Sin embargo, gracias al destino, Flavio se salva y, avergonzado, comienza a vagar por el mundo. Por su parte, Oratio es capturado por la justicia y condenado a muerte. Ante esta situación, Isabella fragua un plan para liberar a su amado. Con la ayuda de un guardia logra sacar a Oratio de prisión. Después, le ordena a Oratio que disponga de un bote y que la espere en el puerto para que escapen juntos. El enamorado lo hace, pero no puede terminar el plan, ya que una tormenta lo arrastra a mar abierto, donde es capturado por piratas que lo llevan a Argelia. Cuando Isabella se entera de esto, aborda un barco con destino a Alejandría, donde se pone al servicio de un importante filósofo y astrólogo árabe. Mientras tanto Flavio es capturado por un grupo de piratas que lo toman como esclavo y lo venden a un rico mercader en Alejandría. Durante su estancia en esta ciudad Flavio conoce a la hija del filósofo y astrólogo árabe, quien vive cerca de él. Ambos se enamoran y comienzan a tener una relación secreta. Sin embargo, esto no dura mucho, pues al poco tiempo el dueño de Flavio parte con él rumbo a Nápoles para realizar algunos negocios. Por su parte, la joven árabe pierde a su padre y se entera que está embarazada, por lo que le pide a Isabella que la lleve consigo a Nápoles. Isabella accede y regresa con ella. Al mismo tiempo Oratio vuelve a

Mercante arriva, e vedendolo Ped. Parlar col suo schiavo li domanda che professione è la sua, Ped. d'esser ruffiano, Mercante che li trovi una bella cortigiana spagnola, Ped. promette, Mercante via con Memmu, e servi, Ped. sta dubbioso, se debbe dire al Reggente di Flavio, o no, in quello Arlecc. ruffiano publico, Ped. li domanda la cortigiana per lo mercante, Arlecchino nomina una quantità di cortigiane di diverse nationi, havendole tutte scritte per lista, e che sul tardi gliene darà una bellissima con questo che egli faccia haver licenza dal Reggente di poter andar la notte senza lume; così d'accordo, Ped. in palazzo, Arlecch. lo dando l'arte della ruffianaria si parte.

[...]

Arlecc. Cercando robbe nuove per la sua bottega, vede le donne, le vuol condurre al fondaco del vituperio, elleno, che non sono di quella sorte, Isabella li dice esser Astrologa, e guardandolo per chiromantia, e per fisionomia li dice egli esser ruffiano, e che la galera e la forca lo minaccia: Arlecchino le vuol condurre per forza in casa sia, in quello Reggete esce di palazzo brava Arlecc. Quale impaurito se ne fugge, poi rivolto alle donne domanda loro, che cosa vadino essercitando Isabella d'esser Astrologa, e di venir di Soria, Reggente per scherzo li domanda, che cosa sia Astrologia, Isabella rende conto di tutt'al'arte astronomica ...¹³⁸

Como podemos notar en el ejemplo anterior, el personaje de Arlecchino posee la apariencia del rufián, figura que representa el orden de los mundos invertidos. El rufián porta consigo el mundo de la picardía, de la exageración, de la deformidad y del engaño. Tal y como menciona Emmanuel Marigno: “La contra-sociedad rufianesca está estructurada según todos los códigos de la sociedad oficial, pero de manera invertida”.¹³⁹ Al combinarse con los códigos carnavalescos, los rasgos cómicos del rufián se potencian, generando así un objeto escénico que resulta atractivo por su vistosidad: el cuerpo deformado del rufián Arlecchino. Esto demuestra que en la obra los rufianes son deformados y el orden social es representado a partir de un modelo *barroco* (irregular), con la finalidad de captar la atención del espectador. Este hecho evidencia que el autor busca recrear la totalidad de la escena –que es concebida como un espectáculo visual– mediante un conjunto de códigos visibles que persuaden al espectador por medio de una experiencia risible.

Nápoles; no obstante, es capturado y encerrado por la justicia. La obra termina con la resolución de los enredos amorosos y el reencuentro de los enamorados.

¹³⁸ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

¹³⁹ Emmanuel Marigno Vázquez, “A vueltas con la burla en Quevedo. Una lectura antropológica”. *Hipogrifo*, 8, 1 (2020), p. 71.

En “Isabella Astrologa” apreciamos cómo el autor crea ambientes cuyas situaciones buscan generar respuestas emocionales en el lector/espectador. En la obra la escritura crea un acto donde el observador es asimilado por medio de un proceso de integración sensorial que “procura conmover e impresionar, directa e inmediatamente, acudiendo a una intervención eficaz sobre el resorte de las pasiones”.¹⁴⁰ Esto es posible gracias a que los códigos carnalescos se convierten en instrumentos de entretenimiento que persuaden al observador “actuando calculadamente sobre los resortes extrarracionales de sus fuerzas afectivas”.¹⁴¹ Esta nueva forma de usar los elementos cómicos es muy importante en el teatro de Scala, ya que se vuelve un recurso recurrente en sus textos. Por ejemplo, en “La sposa” (Jornada X),¹⁴² el cuerpo de Arlecchino es usado como un objeto que capta la atención del espectador por su composición hipercodificada:

Arlecc. vien da Padova seguitando Frances. Sua innamorata per passione, e martello, in quello Cap. Spa. Disperato per haver inteso che Oratio sposa Flamin. vede Arlecc. lo piglia a star seco per servitore, Arlecc. li narra l’amor suo e come è venuto dietro a Frances. maritata in Ped. Servo di Pant.

[...]

Cap. Spavento e Arlecc. travestiti e armi corti vedono Flamin. e Pedr. si scuoprono, dicendo d’esser venuti come sonatori per haver introduzione alle sue nozze, Flam. si rallegra dicendo a Pedrol. Che li conduca in casa e che dica a Pant. ella esser contenta di pigliar Oratio.

[...]

Romore grande in casa Pant. poi esce Arlecc. il quale con arme ignude per forza a mena via Frances. gridando, in quello Pedrol. Di casa con la stanga piglia Frances. per un braccio, Arlecc. la tiene per l’altro...

[...]

Arlecc. e Frances. arrivano, Frances. riconosce il padre, il quale si contenta che ella sia moglie d’Arlecc. Tutti in quello escono fuora, alle nozze, facendosi tre sposati, il primo d’Oratio con Isab. il secondo del Cap. con Flamin. e il terzo d’Arlecchino con Frances. e qui finisce la Comedia.¹⁴³

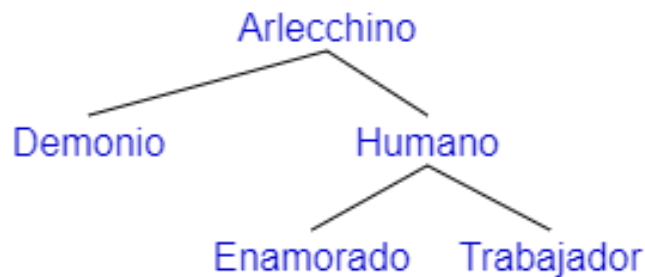
¹⁴⁰ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona, 1986, p. 170.

¹⁴¹ *Idem*.

¹⁴² Este *canovaccio* cuenta la historia de amor entre Oratio, Isabella y Flaminia: Oratio, hijo del Dottore Gratiano, es un joven veneciano que está enamorado de Isabella; sin embargo, esta situación cambia cuando conoce a Flaminia, hija de Pantalone, ya que el joven decide casarse con ella. A partir de ese momento, Isabella comienza a urdir una serie de planes para impedir el matrimonio de la pareja. Al final de la obra, Isabella logra esposar a Oratio, mientras, por su parte, Flaminia se casa con el Capitano Sapavento.

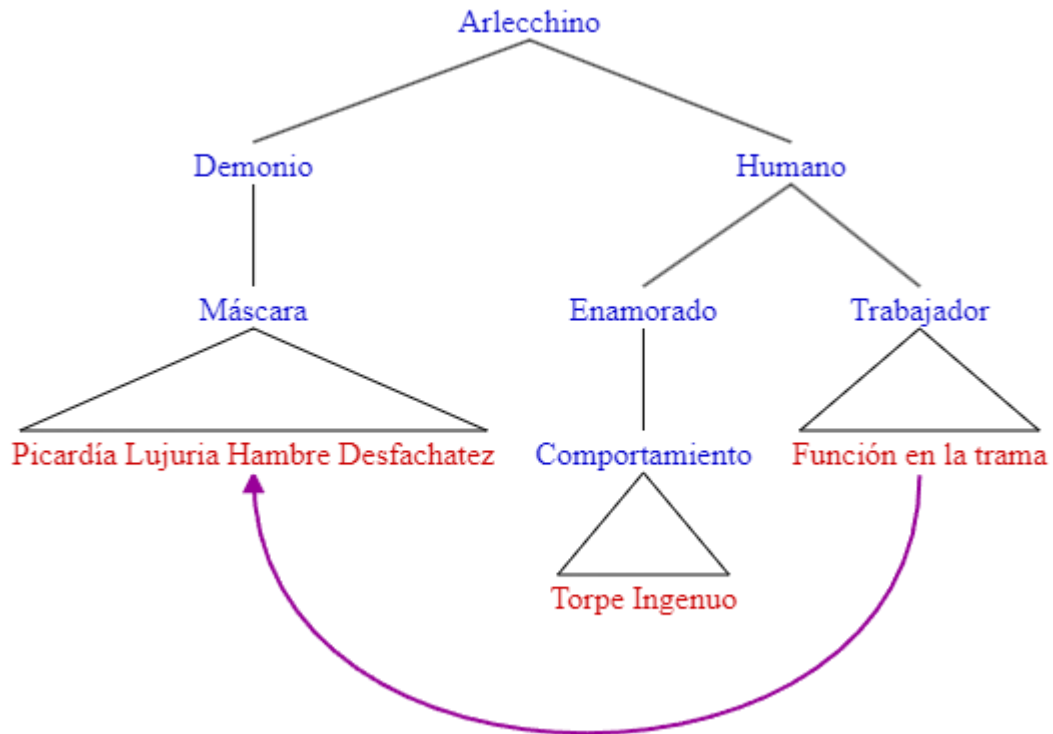
¹⁴³ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

A diferencia de los textos anteriores, en “La sposa” Arlecchino se muestra como un hombre apasionado que está dispuesto a luchar por el cariño de su amada Franceschina. En esta obra Scala caricaturiza la imagen del trabajador sumando sus códigos con los del enamorado y los del demonio carnavalesco:



Tal y como podemos ver en el diagrama de árbol,¹⁴⁴ Scala construye la corporalidad del personaje de acuerdo a una serie de imágenes sociales y festivas. En la obra el cuerpo de Arlecchino posee un aparato representativo conformado por un conjunto finito de códigos visuales que se conectan entre sí. Estos códigos visuales tienen valores icónicos y simbólicos que funcionan a partir de un sistema humorístico. A su vez, estos valores adquieren plenitud al combinarse con los gestos del personaje y con su rol en la obra:

¹⁴⁴ Los dos diagramas presentados son míos.



En la obra el cuerpo de Arlecchino es configurado por elementos visuales propios del carnaval (el disfraz y la máscara), combinados con objetos y accesorios del trabajador y el enamorado. Estos rasgos son códigos que le permiten al autor captar la atención del lector/espectador: en el cuerpo de Arlecchino se combinan una serie de códigos que buscan seducir los sentidos –principalmente el sentido de la vista– con el propósito de captar la atención. Esto se enfatiza por los gestos y el papel que ocupa el personaje en la trama, elementos que dan mayor presencia y valor a los códigos visuales. Con esto el autor plantea que la comedia teatral es “an act that requires the exhibition of the body, semanticizing signs”.¹⁴⁵ Establece que el *canovaccio* es una forma de escritura performativa. Esta idea se

¹⁴⁵ Julia Gros De Gasquet, “Baroque theatricality”, en John D. Lyons (dir.), *The Oxford handbook of the Baroque*. Oxford, New York, 2019, p. 65.

desarrolla con mayor profundidad en “La creduta morta” (Jornada VII),¹⁴⁶ donde la escritura se plantea como una forma de recrear las posibilidades expresivas del cuerpo, y resalta la importancia de éste al momento de captar la atención del espectador por medio de la risa:

Arlecc. che vien dalla sepoltura di Flam. dice haverla trovata aperta, e d’haver trovato anco un vestito con altre robbe, haver pigliato il vestito, poi ragiona dell’avaritia del suo padrone, che per non spender nell’obito ha fatto sepellir la figlia di notte, si rallegra d’haver trovato il vestito, in quello Capitan. per intender quello che si dice del rapto d’Isabella, ragiona con Arlecc. fanno ragionamenti ambigui, Cap. si parte, Arlecc. credendo, che’l Cap. sia uno spirito, si spoglia il suo habito, e si pone il vestito trovato lasciando il suo in scena, e parte. Oratio Pedro. disperato per haver inteso quanto li ha detto, Ped. lo manda da una strada per cercarla, egli sene rimane disperato, in quello Arlecc. arriva, ed essendo nell’habito di Flaminia, crede che sia lei, fanno scena tra di loro, alla fine Arlecch. si scopre, Oratio credendolo uno spirito impaurito sene fugge Arlecch. rimane, in quello Isabella esser fuggita dal Cap. vede Arlecch. lo crede suo fratello per l’habito, li domanda aiuto chiamandolo per nome di fratello per l’habito, Arlecc. sene meraviglia, e parte per strada, ed ella rimane addolorata, in quello Flavio con lume ella se le raccomanda, Flavio dopo molte parole a lor’ proposito la conduce a casa, e batte.

Gratian. Vede Isabella sua figlia, si rallegra, ringratia Flavio, e con ella sen’entra in casa: e Flavio addolorato parte.

Flamin. impaurita per l’andar a volta di notte, dubitando che non l’intervenga qualche pazzo incontro, essendo donna, dice pentirse di quanto ha fatto; vede l’habito d’Arlecc. si risolve vestirse di quello, e mentre si cava la veste di sopra vede apparire un lume, lasciale veste in terra e si ritira, in quello Pedrol. che non trova Flaminia, vede la sua veste, rimane ammirato, e si risolve di vestirsi di quella, e sene veste, in quello Capitan arriva lo crede una donna, li parla amorosamente Pedr. fa seco scena amorosa fingendosi donna, in quello Orattio arriva, e credendolo Flamin. si tira indisparte per osserrar il tutto, Ped. havendolo conosciuto Oratio, per darli passione, parla amorosamente col Cap. col darli buona speranza dell’amor suo, Oratio fatto impatiente caccia mano alla spada, Cap. fugge, Ped. il simile, ed Oratio seguitandoli si parte anch’egli qui finisce l’Atto secondo.¹⁴⁷

En “La creduta morta” Scala plantea que la apariencia física ratifica los modos de existencia social. Por medio de la secuencia escénica de la obra el comediógrafo propone que el espacio público es la representación de imágenes producida por un sistema comunicativo que da la sensación de su existencia real. Esta idea alcanza su culmen a través del aparato

¹⁴⁶ En “La creduta morta” se presenta la historia de amor entre dos jóvenes genoveses, Flaminia y Oratio. Flaminia, hija de Pantalone, es una joven y bella mujer que está enamorada de Oratio, hijo del Dottor Gratiano; sin embargo, no puede consumir su amor debido a que su padre quiere casarla con un rico mercader de otra ciudad. Ante esta situación, Flaminia y Oratio planean fingir la muerte de la joven, con la finalidad de impedir el matrimonio de ésta. La obra gira en torno a los enredos ocasionados por la supuesta muerte de Flaminia, quien, al final de la trama, consigue casarse con su amado Oratio.

¹⁴⁷ Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

retórico con el que configura la apariencia de Arlecchino, pues la caracterización del personaje está conformada por la yuxtaposición de códigos cómicos, producida por el acto del travestismo. Esta yuxtaposición se distingue porque genera un oxímoron que le permite al autor concentrar dos categorías opuestas en el cuerpo del personaje: vida-muerte, realidad-sueño, zanni-innamorati, masculino-femenino, persona-sociedad. La unión de estas categorías muestra que el travestismo funciona como un acto de persuasión que convierte las formas carnalescas “en otro dispositivo que agrega emoción al espectáculo”.¹⁴⁸ Esto implica que el espectáculo cómico “se apoya así en la proposición de un engaño que es aceptado por todos como verdad provisional y lúdica. Se trata de un pacto implícito de complicidad entre los protagonistas y entre estos y el público en torno a los despliegues del cuerpo y su significado”.¹⁴⁹

En esta obra la exhibición del cuerpo de los personajes es considerada como un acto cómico que permite retener la atención del espectador. Como podemos ver en el fragmento citado, el cuerpo que se manifiesta por medio del travestismo funciona como un instrumento que seduce a través de la risa: cuando Arlecchino se traviste el autor induce al espectador a participar en el acto cómico por medio de la experiencia sensorial que provoca la risa; por otra parte, cuando el resto de los personajes cambian sus atuendos, los códigos carnalescos actúan como instrumentos de persuasión que mueven al espectador a adentrarse en la realidad inmersiva de la escena. Gracias a esto Scala plantea que el espectáculo cómico es un conjunto de signos y sensaciones que se construyen en el escenario¹⁵⁰ con la finalidad de entretener.

¹⁴⁸ Mabel Moraña, *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo*. Herder, Barcelona, 2021, epub.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ Cfr. Roland Barthes, “Le théâtre de Baudelaire,” en *Ecrits sur le théâtre*. Le Seuil, París, 2002, pp. 122–125.

Esto demuestra que el autor emplea un tipo de escritura performativa en la que se pone de manifiesto uno de los rasgos más destacados del Barroco, conocido como contingencia:

One of the most prominent traits of the baroque is its contingency, always in the process of being formed and relying on its audience to re-create it, over and over again. To enact this performance of completion it demands a spatial context, imagined or real, and solicits the senses, requesting a response. Baroque spaces –works of art, buildings, and even literature– are in this sense performative, designed to involve the participant in a reciprocal process of sensory imagination.¹⁵¹

Este concepto le permite al comediógrafo romano examinar con más detalle las posibilidades del espectáculo como un medio de esparcimiento, donde la sociedad encuentra una nueva forma de entretenimiento. En la obra *Scala* configura la previsualización de la escena por medio de figuraciones y movimientos. Estas secuencias conforman un mecanismo de intercambio visual que da soporte a una estructura iterativa, cuya función es la de (re)combinar los códigos cómicos para provocar un efecto sensorial. Por ejemplo, cuando Arlecchino y Flamina se travisten, podemos notar de qué modo el autor crea una secuencia a partir de un acto reiterado (el travestismo) que le permite deleitar al espectador con la recombinación continua de los códigos de los personajes. Este intercambio visual nos permite observar que el espectáculo cómico se establece como un evento que busca persuadir por medio de la risa y la sorpresa. Esto señala un cambio en la concepción de este tipo de evento, puesto que no es visto como una dimensión alterna donde se puede hallar un contacto más profundo con la naturaleza que se renueva, sino como un evento donde puede hallarse un espacio de diversión y gozo. Estos puntos, como veremos en el siguiente apartado, son fundamentales, pues nos permiten comprender de qué modo las sociedades italianas dejan de

¹⁵¹ Lisa Beaven, Angela Ndalians, “Introduction”, en *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*. Medieval Institute Publications, Kalamazoo, 2018, pp. 1-4. [Series: Studies in Medieval and early modern culture].

vincular lo cómico con un *segundo mundo alterno*, para relacionarlo con el orden hegemónico de la época.



Fig. 2 Compañía de la *Commedia dell'arte*, probablemente representando a Isabella Andreini y la Compagnia dei Gelosi, óleo de autor desconocido (c. 1580). Museo Carnavalet, París.¹⁵²

¹⁵² Esta imagen fue tomada de Encyclopedia Britannica [En línea]: <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte> [Consulta: 09 de agosto, 2023].

3.4 *Il teatro delle favole rappresentative* y la sociedad del espectáculo: Lo cómico como una forma de entretenimiento y la risa como un instrumento de persuasión

Durante la Edad Media y el Renacimiento las sociedades italianas conciben los espectáculos cómicos como formas festivas que ofrecen la posibilidad de ser y habitar el mundo de un modo alterno. Sin embargo, esta concepción cambia en los siglos XVI y XVII. En este periodo surge una nueva visión de lo cómico, impulsada por la institucionalización de los elementos carnalescos.

Como consecuencia de este cambio, los espectáculos cómicos dejan de ser formas de celebración para convertirse en eventos de entretenimiento, fenómeno que es entendido como “aquello que divierte, pero también significa una forma de servilismo, de apoyo al otro, una manera de tratar, un estilo de discutir, interactuar, expresarse y convivir”.¹⁵³ Esta situación implica que el espectáculo cómico ya no es visto como una convivencia renovadora, sino como un nuevo tipo de servicio.

Cuando los espectáculos cómicos se integran a las comedias teatrales, se pierde la posibilidad de que los miembros de una comunidad participen en el proceso de recreación cómica de la realidad, ya que los espectadores permanecen al margen de la acción escénica. Esto implica un cambio en la concepción espacial del espectáculo cómico, debido a que, a partir de ahora este espectáculo es visto como un evento cerrado donde sólo pueden participar los actores en escena. Asimismo, esta situación conlleva un cambio en cuanto a la conceptualización del evento cómico, pues pasa a entenderse como un servicio de entretenimiento. Por otra parte, mientras en la Edad Media y el Renacimiento los espectáculos son concebidos como una especie de estómago que digiere e integra a los

¹⁵³ Omar Rincón, *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad de entretenimiento*. Gedisa, Barcelona, 2013, p. 43.

participantes del acto renovando su condición; con la institucionalización de estos eventos se pierde la concepción orgánica y vital del espacio para adquirir una visión mecánica. Ahora el espectáculo cómico es visto como una máquina, es decir, como un artificio que aprovecha, dirige y regula la fuerza de la acción cómica.

La comedia teatral se convierte en una máquina de representaciones que regula diferentes códigos y formas humorísticas resignificándolos como instrumentos y armas de control social; lo que se puede observar principalmente a través de los códigos corporales de los personajes, que evidencian cómo los elementos cómicos se convierten en armas que ejercen presión social sobre los espectadores. Esto se manifiesta en la obra *Il teatro delle favole rappresentative*, donde la risa y lo cómico se convierten en una forma de transformar el comportamiento y la sensibilidad humanos en una dirección determinada.

Tal y como podemos ver en la obra, un personaje es más risible en cuanto su cuerpo se aleja cada vez más de los códigos hegemónicos. El caso más evidente de esta situación es el personaje de Arlecchino, quien genera risas a expensas de la ridiculización de un modelo social y cuya comicidad es proporcional al grado en que dicho modelo se distancia del marco oficial. Por ejemplo, en el fragmento citado de la “La Fortunata Isabella” se observa cómo el comportamiento de Arlecchino se vuelve una forma de ridiculizar al gremio de los trabajadores a través de la burla de su aspecto y su comportamiento. Este caso evidencia que el acto cómico exige que se observen las diferencias estamentales por medio de la expresión inequívoca del trato, agudizando la sensibilidad del espectador ante los estímulos de los demás. Este ejemplo también muestra que la comedia teatral es una forma de transformar el comportamiento cotidiano en un conjunto de códigos humorísticos, así como de orientar la fuerza de la acción cómica en beneficio de los valores estéticos y comunicativos de la cultura oficial.

Por otra parte, la obra de Scala plantea que estamos ante una sociedad donde los estamentos sociales se reconocen a partir de la burla, de la ridiculización del otro de acuerdo a lo establecido por un marco oficial. Como muestra de ello tenemos el pasaje citado de “La creduta morta”, donde apreciamos cómo los estamentos sociales son ridiculizados a través del intercambio de códigos corporales. Cuando un Zanni o un enamorado se traviste cambia su aparato representativo y, a su vez, modifica sus formas de comportamiento, haciendo que el espectador reconozca el código cómico como un distanciamiento del marco hegemónico. Este distanciamiento es una forma de hacer que los espectadores conciban todo lo que esté fuera de la cultura oficial como un objeto de burla. Por ende, al ser lo cómico y específicamente la burla instrumentos que le atribuyen cualidades a los diferentes estamentos sociales de acuerdo a su posición en el orden oficial, se convierten en herramientas para la transformación del comportamiento y la sensibilidad humanos.

El hecho de que lo cómico pase a estar determinado por la cultura oficial implica que estamos ante una sociedad donde la relación entre diversión y control político es más estrecha; donde todos los miembros se encuentran sometidos a la presión de los demás;¹⁵⁴ donde los códigos de comportamiento se van haciendo más estrictos; donde las relaciones humanas se replantean a partir del fenómeno de la risa: el yo es también el otro en cuanto es un objeto de burla. Al estar determinado por la cultura oficial lo cómico se vuelve un instrumento de codificación afectiva. Es decir, el sistema humorístico carnavalesco se transforma en un medio que regula la experiencia del contacto social. Cuando el espectador/lector reconoce las diferencias estamentales a partir de una experiencia risible, aprende sintiendo una nueva forma de vincularse con los otros. Este aprendizaje le permite

¹⁵⁴ Cfr. Norbert Elias, *El proceso de la civilización, investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2015, p. 160.

al espectador reconocerse como parte de una sociedad donde los valores están determinados por un centro unificador que organiza la realidad de acuerdo a sus propias normas. Por lo tanto, podemos deducir que estamos ante una sociedad del espectáculo, un espectáculo que se distingue porque

se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como un *instrumento de unificación*. En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar separado, este sector es el lugar de la mirada abusada y de la falsa conciencia; la unificación que este sector establece no es otra cosa que un lenguaje oficial de la separación generalizada.¹⁵⁵

A partir de este momento el espectáculo cómico¹⁵⁶ se presenta como un juego controlado que “abre las puertas a la evasión momentánea y, a su vez, estrecha los vínculos comunitarios, pues para participar es necesario compartir las mismas reglas”.¹⁵⁷ Ahora funciona como un instrumento que controla a la sociedad a través de un proceso comunicativo que seduce los sentidos –principalmente el sentido de la vista– y que, al igual que el proceso comunicativo de la Fiesta barroca, inscribe en sus estructuras mismas los deseos y las posibilidades del público al que apunta, haciendo que se reconozca como parte de la organización social a partir de una representación de la diferenciación estamental. Tal y como observamos en los *canovacci* seleccionados, por medio de un amplio aparato retórico la *Commedia dell’arte* plantea que “el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir social, como simple apariencia”.¹⁵⁸ A partir de

¹⁵⁵ Guy Debord, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁶ Es importante aclarar que para Debord el espectáculo designa “la identidad reinante entre producción y consumo, trabajo y ocio, cultura y mercancía, Estado y economía, ideología y entorno material”. Sin embargo, en esta tesis retomo las ideas de Debord como referentes críticos para analizar la forma en que los espectáculos unifican las diferencias sociales y sus contenidos heterogéneos para cohesionar los hechos de la vida social en su dimensión inmediata. *Cfr.* Eric-John Russell, “Nada es ya lo contrario de nada: la sociedad del espectáculo de Guy Debord hoy”. *Constelaciones*, 14 (2022), p. 427.

¹⁵⁷ Rodrigo Cacho Casal, “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”. *Criticón*, 100 (2007), p. 8 [En línea]: <https://journals.openedition.org/criticon/8931#quotation> [Consulta: 05 de abril, 2023].

¹⁵⁸ Guy Debord, *op. cit.*, p. 10.

ahora el espectáculo teatral busca deleitar y entretener al espectador a través de la diversión y la distracción. Esto ocasiona que el espectáculo cómico deje de ser una transgresión real y se convierta en un silencioso respaldo de la ley y los sistemas de dominación social.¹⁵⁹

Este tipo de espectáculo no es un evento en el que se quebranten las leyes sociales; al contrario, esta nueva clase de evento refuerza los códigos de la cultura oficial. Por ejemplo, en la obra de Scala Arlecchino juega con los enamorados, golpea a sus patrones y se burla de los códigos oficiales, pero nunca pierde su condición de trabajador, ya que el personaje permanece determinado por el sistema de relaciones en el que se encuentra inmerso. El espectáculo que representa la *Commedia dell'arte* no promueve un proceso de renovación social, sino un extenso juego de apariencias que se sostiene sobre el goce de los sentidos: “El pueblo se divierte, y queda así satisfecha su hambre de pan y circo”.¹⁶⁰ Esto evidencia que el mundo festivo del Carnaval ha caído, pero sobre sus formas y estructuras se ha construido una nueva máquina de representaciones.

¹⁵⁹ Cfr. Umberto Eco, “Los marcos de la libertad cómica”, en Mónica Rector, Umberto Eco y V. V. Ivanov (dirs.), *¡Carnaval!*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1989, p. 17.

¹⁶⁰ Rodrigo Cacho Casal, “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”. *Criticón*, 100 (2007), p. 8 [En línea]: <https://journals.openedition.org/criticon/8931#quotation> [Consulta: 05 de abril, 2023].

Conclusiones

A lo largo de esta investigación analicé el modo en el que el teatro de la *Commedia dell'arte* resignificó las formas cómico carnavalescas de los espectáculos medievales y renacentistas, integrándolas en un sistema de representación teatral que funcionó a partir de los valores del movimiento Barroco. En el primer capítulo analicé el modo en que los espectáculos se encontraban vinculados a las celebraciones populares, lo que los ligaba a una visión cosmológica de lo cómico y la risa. En el siguiente apartado observé cómo paulatinamente las celebraciones populares se mezclaron con el teatro de las cortes, generando nuevas formas de espectáculo y resignificando el valor de sus códigos y elementos. Por último, reflexioné sobre el impacto que tuvo el proceso de la Contrarreforma en la institucionalización de lo carnavalesco.

Durante el segundo capítulo estudié el fenómeno de la *Commedia dell'arte* en su complejidad. Este apartado nos permitió observar de qué manera los espectáculos populares fueron modificados por la renovación institucional de la Iglesia, así como por las nuevas necesidades sociales. Asimismo, examiné los elementos sociales, culturales, políticos, artísticos e históricos que dieron vida a la *Commedia dell'arte*. Gracias a esto pude comprobar la riqueza de este fenómeno teatral, caracterizado por actualizar los elementos de una tradición popular a las experiencias sociales de su época. Por su parte, en el tercer capítulo, reflexioné entorno a los mecanismos usados en la *Commedia dell'arte* para resignificar los códigos cómicos de acuerdo a los valores del movimiento Barroco. Este capítulo nos permitió comprender de qué modo las sociedades italianas del siglo XVII dejaron de concebir los códigos cómicos como parte de una realidad alterna, para concebirlos como parte de un mecanismo de control social.

Gracias a las aportaciones de los tres capítulos pude deducir que las sociedades italianas del siglo XVII dejaron de concebir lo cómico y sus derivados como elementos vitales pertenecientes a un *segundo mundo*, haciendo a un lado el carácter cosmológico de este fenómeno. Asimismo, la investigación nos mostró que lo cómico pasó de ser una forma concreta de la vida misma a ser una forma de entretenimiento que se caracterizó porque, a diferencia de su predecesora, no abolió las relaciones jerárquicas, al contrario, las reforzó, haciendo así que lo cómico se volviera una forma de alienar el comportamiento y el trato a favor de la cultura oficial.

A partir del siglo XVII lo cómico perdió la posibilidad de crear un *segundo mundo alterno*, pues se convirtió en un acto de alienación política. El marco cómico no tuvo más la capacidad de explorar la contingencia cosmológica de la realidad cambiante, ya que se vio sometido a las normas del marco oficial, convirtiéndose de ese modo en una forma de control por medio de la comunicación y los sentidos. La muestra más clara de ello la observamos en la pérdida de la risa popular, la cual dejó de ser propiedad del pueblo para mutar en un instrumento de persuasión y convivencia que afirmó la posición, respecto a un orden social, de quien reía.

La risa se volvió un arma de la cultura oficial que sedujo y clasificó a partir de la experiencia sensorial de los códigos humorísticos. El acto de reír modificaba las disposiciones anímicas del individuo, provocando que se reconociera como parte del entramado social de su época. Como vimos en el presente trabajo, al reír, la persona reconocía como válido el orden oficial que la sometía. Por ejemplo, cuando el espectador se reía de Arlecchino, aceptaba los códigos sociales que separaban lo oficial y no oficial a partir de los cuerpos. Con esto podemos constatar que la risa dejó de ser una válvula del orden coercitivo, para transformarse en una extensión de éste.

Si bien el objetivo de esta investigación no es brindar una afirmación tajante sobre los cambios que sufre lo cómico durante el siglo XVII, espero que ésta contribuya al estudio de la cultura cómica. Quizá, como diría Bajtin, es “muy posible que este paso sea poco firme y particularmente inexacto”,¹⁶¹ pero me declaro convencido de la importancia de esta tarea para comprender la vida y la lucha cultural y literaria de las épocas pasadas.

Necesitamos analizar la cultura cómica para comprender nuestra realidad cultural, así como los orígenes de nuestras tradiciones humorísticas. Por otro lado, espero que este trabajo aporte nueva información a las investigaciones de los textos teatrales y cómicos en nuestro departamento, los cuales, en muchas ocasiones, son dejados de lado y no tienen la atención que ameritan. Finalmente, como diría Cicerón, tú, lector/a, “por tu parte, quisiera yo que, si no apruebas estas cosas que yo he sostenido, pienses o bien que he emprendido una obra mayor de la que podía llevar a término, o bien que, por querer acceder a tus ruegos y por vergüenza de negarme, he cometido la imprudencia de ponerme a escribir”.¹⁶²

¹⁶¹ Cfr. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 2003, p. 429.

¹⁶² Cicerón, *El orador*. Alianza, Madrid, 2021, p. 172.

Bibliografía

- Angelini, Franca, “Barocco italiano”, en Roberto Alonge y Guido Davico Bonino (dirs.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Einaudi, Torino, 2000.
- Antonucci, Giovanni, *Storia del teatro italiano*. Newton Compton, Roma, 1995.
- Arendt, Hannah, *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 2015.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 2003.
- Barthes, Roland, “Le théâtre de Baudelaire,” en *Ecrits sur le théâtre*. Le Seuil, París, 2002.
- Beaven, Lisa y Ndalianis, Angela, “Introduction”, en *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*. Medieval Institute Publications, Kalamazoo, 2018, [Series: Studies in Medieval and early modern culture].
- Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua* (ed. Carlo Dionisotti). Utet, Torino, 1966.
- Beolco, Angelo, *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, apud. Ivano Paccagnella y Aristide Genovese, *Come sonavan parole e musica Celebrazioni del V centenario della nascita di Ruzante*. Giunta regionale del Veneto, Venezia, 2001.
- Beolco, Angelo, *Prima Oratione*, apud. Sara Deotti, *La Prima e la Seconda Oratione di Angelo Beolco il Ruzante: edizione critica e commento* (Tesi di doctorato). Università degli studi di Trento, Trento, 2015.
- Bettella, Patrizia, *The ugly woman: transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque*. University of Toronto, Toronto, 2005.
- Blanco Valdés, Carmen F., “El renacimiento de un nuevo género literario: la comedia italiana en el ‘Cinquecento’”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc90433> [Consulta: 22 de octubre, 2021].
- Bornay, Erika “La ‘cortessanae honestae’ en la Italia del Renacimiento Veneciano”, en María Pilar Amador Carretero, María del Rosario Ruiz Franco (coords.) *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM)*. Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres, Madrid, 2003.
- Borromeo, Carlo, *Lettera al Cardinal Gabriello Paleotti Arcivescovo di Bologna*, apud. Rosalind Kerr, “The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage”. *Early Theatre*, 11, 2 (2008).
- Cacho Casal, Rodrigo, “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”. *Criticón*, 100 (2007), [En línea]: <https://journals.openedition.org/criticon/8931#quotation> [Consulta: 05 de abril, 2023].
- Cándano Fierro, Graciela, “Realismo grotesco y *Exempla* medievales”. *Acta Poética*, 1-2, 20 (1999).

- Chajes, J.H., “Alberi cabbalistici (*ilanot*) in Italia: visualizzare la gerarchia del cielo”, en *The Renaissance Speaks Hebrew*. Silvana, Milano, 2019.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, Barcelona, 1992.
- Ciccarello, Domenico, “Trinacria in giubilo. Entrate regali e cerimonie solenni in relazioni e avvisi a stampa siciliani tra Cinque e Settecento”, en Simona Inserra (dir.), *Per libri e per scritture: Contributi alla storia del libro e delle biblioteche nell'Italia meridionale tra XVI e XVIII secolo*. Ledizioni, Milano, 2018 [En línea]: <https://books.openedition.org/ledizioni/3544?lang=es> [Consulta: 05 de enero, 2021].
- Cicerón, *El orador*. Alianza, Madrid, 2021.
- Clark, Leah R., *Collecting art in the Italian Renaissance Court objects and exchanges*. Cambridge University Press, United Kingdom, 2018.
- Costola, Sergio, *Commedia dell'arte scenarios*. Routledge, New York, 2022, ebook.
- Cuppone, Roberto, “«In questo», il teatro gli scenari della Commedia dell'arte”. *Trans/Form/Ação*, 1, 24 (2001).
- d'Afflitto, Tomaso, *Ragguaglio de gli apparati, e feste fatte in Palermo per la Canonizzazione de' Santi Ignatio, e Francesco Xavier l'anno 1622, apud*. Maria Sofia di Fede, “La festa barocca a Palermo: città, architetture, istituzioni”. *Espacio, tiempo y forma*, 18-19 (2005-2006).
- “De carnis privium et die Veneris”, *apud*. Elena Romano, *I contrasti fra Carnevale e Quaresima nella letteratura italiana*. University of Toronto, Toronto, 1907.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Quattrocento, Santiago de Chile, 1995.
- Del Bo, Beatrice, “Le corti nell'Italia del Rinascimento”. *Reti Medievali Rivista*, 2, 12 (septiembre, 2011), [En línea]: <http://www.rmojs.unina.it/index.php/rm/article/view/urn%3Anbn%3Ait%3Aunina-3328> [Consulta: 15 de octubre, 2021].
- Diccionario de la lengua española [En línea]: <https://dle.rae.es/travestismo> [Consulta: 23 de junio, 2021].
- Dizionario Internazionale [En línea]: <https://dizionario.internazionale.it/parola/canovaccio> [Consulta: 21 de junio, 2021].
- Dizionario Internazionale [En línea]: <https://dizionario.internazionale.it/parola/sforzare> [Consulta: 29 de abril, 2022].
- Dragnea Horvath, Gabriela, *Theatre, Magic and Philosophy: William Shakespeare, John Dee and the Italian Legacy*. Routledge, New York, 2017.
- Drake, Amy, “Commedia Dell'Arte Influences on Shakespearean Plays: The Tempest, Love's Labor's Lost, and The Taming of the Shrew”. *Selected Papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference*, 6, 3 (mayo, 2013).
- Duchartre, Pierre Louis, *The Italian Comedy*. Dover, New York, 1966, ebook.

- Duvignaud, Jean, *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*. Taurus, Madrid, 1966.
- Eco, Umberto, “Los marcos de la libertad cómica”, en Mónica Rector, Umberto Eco y V. V. Ivanov (dirs.), *¡Carnaval!*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1989.
- Enciclopedia Treccani [En línea]: <https://www.treccani.it/enciclopedia/barocco/> [Consulta: 11 de noviembre, 2021].
- Enciclopedia Treccani [En línea]: <https://www.treccani.it/enciclopedia/zanni/> [Consulta: 30 de mayo, 2021].
- Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala_%28Dizionario-Biografico%29/ [Consulta: 21 de abril, 2022].
- Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/rinascimento_%28Dizionario-di-Storia%29/ [Consulta: 10 de octubre, 2021].
- Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/carnevale_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ [Consulta: 02 de septiembre, 2021].
- Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/controriforma_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ [Consulta: 18 de noviembre, 2021].
- Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/canovaccio_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Consulta: 21 de junio, 2021].
- Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/arlecchino_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Consulta: 30 de mayo, 2021].
- Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Consulta: 12 de abril, 2021].
- Enciclopedia Treccani [En línea]: https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala_%28Dizionario-Biografico%29/ [Consulta: 21 de abril, 2022].
- Enciclopedia Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ [Consulta 20 de octubre, 2021].
- Encyclopedia Britannica [En línea]: <https://www.britannica.com/event/Reformation> [Consulta: 17 de noviembre, 2021].
- Ferrone, Siro, “Tipologie femminili nella Commedia dell’Arte”. *Il Castello Di Elsinore*, 67 (2020), [En línea]: <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/124> [Consulta: 26 de mayo, 2021].
- Foucault, Michel, “La literatura y la locura”. *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*. 1, (diciembre, 2016), [En línea]: <https://www.revistas.cenaltes.cl/index.php/dorsal/article/view/134>

- Garzoni, Tomaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1592), apud Rosalind Kerr, “The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage”. *Early Theatre*, 11, 2 (2008).
- Gómez-Urda González, Félix *Cuerpo y narratividad: escritura performativa para la autorepresentación de la sexualidad en los textos E agora? Lembra-me, de Joaquim Pinto y Testo yonki, de Paul B. Preciado*, (dir. Asunción Bernárdez Rodal). UCM, Madrid, 2019, p.68. [Tesis de doctorado].
- González Sánchez, Carlos Alberto, “Barroco y Contrarreforma. Entre Europa y las Indias”. *Destiempos*, 14 (2008).
- González, Aurelio, “Tres momentos para reír en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco”. *Revista de la Universidad de México*. (octubre, 2020) [En línea]: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/bead58d0-d4ae-4f17-bb5c-b459fbfc358b/tres-momentos-para-reir-en-la-edad-media-el-renacimiento-y-el-barroco> [Consulta: 26 de mayo, 2021].
- Gros De Gasquet, Julia, “Baroque theatricality”, en John D. Lyons (dir.), *The Oxford handbook of the Baroque*. Oxford, New York, 2019.
- Guzmán Silva, Josué Cid, *La Commedia dell'arte: Una técnica útil para la formación de actores* (dir. Gonzalo Juan Blanco Kiss). UNAM, Ciudad de México, 2014. [Tesis de licenciatura].
- Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental*. Sur, Buenos Aires, 1973.
- Kerr, Rosalind, “The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Sexual Identities on the Commedia dell'Arte Stage”. *Early Theatre*, 11, 2 (2008).
- Krotz, Esteban, “Alteridad y pregunta antropológica”, en Mauricio Boivin, Ana Rosato, Victoria Arribas (eds.), *Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Antropofagia, s.c., 2006.
- Laguna, Rogelio, “Introducción: 500 años de la Reforma protestante 1517-2017. Una mirada desde la filosofía”. *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, 33 (2017).
- Le Goff, Jacques y Truong, Nicolas, *Il corpo nel Medioevo*. Laterza, Roma, 2005.
- Luna Leal, Francisco Javier, *La época del barroco, Una interpretación de la cultura* (dir. María Alicia Mayer González). UNAM, Ciudad de México, 2006. [Tesis de licenciatura].
- Luperini, Romano y Cataldi, Pietro, *La scrittura e l'interpretazione: Dalle origini alla letteratura umanistica e rinascimentale*. Palumbo, Palermo, 1999.
- Majorana, Bernardette, “La devota meraviglia. Feste in Italia per le canonizzazioni dei santi (XVII secolo e inizio del XVIII)”, en B. Dompnier (ed.), *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque (Atti del convegno interdisciplinare, Le Puy-en-Velay, 27-29 ottobre 2005)*. Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2009.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona, 1986.

- Marigno Vázquez, Emmanuel, “A vueltas con la burla en Quevedo. Una lectura antropológica”. *Hipogrifo*, 8, 1 (2020).
- Méndez, Sigmund, “Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo”. *Andamios*, 4, 2 (junio, 2006).
- Minois, George, *História do riso e do escárnio*. UNESP, São Paulo, 2003.
- Moraña, Mabel, *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo*. Herder, Barcelona, 2021, epub.
- Moreira, Cristina, *La Commedia dell’arte, un teatro de artesanos*. Inteatro, Buenos Aires, 2015.
- Naugrette, Catherine, *Estética del teatro*. Artes del sur, Buenos Aires, 2004, pp. 20-60.
- Nencia da barberino, 3-4.
- Nider, Valentina, “El joven, el espejo y la calavera: a vueltas con un motivo en la poesía barroca (entre Italia y España)”, en Ignacio Arellano Ayuso (coord.) *Estéticas del Barroco: conferencias ofrecidas a Enrica Cancelliere*. Ulzama, New York, 2019.
- Osuna, Camila Arbuet y Musich, Walter N., “Comedia y Barroco. Narrativas del cuerpo en los círculos teatrales libertinos”. *Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. 8, 2 (agosto, 2013) [En línea]: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=96&vol=2 [Consulta: 8 de abril, 2021].
- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel, “Metaficción como artificio y teorías del humor. Del barroco a la postmodernidad”. *Anagnórisis*, 3 (2011).
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona, 1998.
- Rayborn, Tim, *Shakespeare's Ear: Dark, Strange, and Fascinating Tales from the World of Theater*. Skyhorse, New York, epub.
- Rincón, Omar, *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad de entretenimiento*. Gedisa, Barcelona, 2013.
- Rubial García, Antonio, “Los cuerpos de la fiesta. Las corporaciones de españoles de la ciudad de México en la era barroca y sus aparatos de representación”, en Sergio Miranda Pacheco (coord.), *El historiador frente a la ciudad de México Perfiles de su historia*. UNAM, Ciudad de México, 2016.
- Rudlin, John, *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. Routledge, London, 1994.
- Ruíz, Facundo, “Espejos, semillas y sombras Barroco: itinerarios”. *Zama*, 5 (2013).
- Russell, Eric-John, “Nada es ya lo contrario de nada: la sociedad del espectáculo de Guy Debord hoy”. *Constelaciones*, 14 (2022), p. 427.
- Salvi, Marcella, *Escenas en conflicto. El teatro español e italiano desde los márgenes del Barroco*. Peter Lang, New York, 2005.
- Sapere.it [En línea]: <https://www.sapere.it/enciclopedia/dialettale.html> [Consulta: 20 de octubre, 2021].

Scala, Flaminio, *Il teatro delle favole rappresentative*, Internet Archive, s.c., 2018, ebook.

Sessa, Samanta, *Cultura popolare e Carnevale. La festa carnevalesca all'interno della tradizione popolare europea* (dir. Fabio Dei). Università di Pisa, Pisa, 2006 [Tesi di laurea].

Surma-Gawłowska, Monika, “Dalla ‘cortigiana onesta’ al ‘decoro delle scene’”: le prime attrici nel teatro dei professionisti in Italia”, en Stanisław Widłak, Maria Maślanka-Soro, Roman Sosnowski (eds.) *Lingua e Letteratura Italiana dentro e fuori la Penisola: atti del III Convegno degli Italianisti Europei, Cracovia, 11-13 ottobre 2001*. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Cracovia, 2003.

Taizé [En línea]: https://www.taize.fr/es_article1718.html [Consulta: 7 de octubre, 2021].

TLIO [En línea]: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> [Consulta: 21 de junio, 2021].

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*. Cátedra, Madrid, 1989.

Verberckmoes, Johan, “O cômico e a Contra-Reforma na Holanda espanhola”, en *Uma Historia Cultural do Humor*. Record, São Paulo, 2000.

Imágenes

Encyclopedia Britannica [En línea]: <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte> [Consulta: 09 de agosto, 2023].

Nina da Vinci Nichols, “The Arlecchino and Three English Tinkers”. *Comparative Drama*, 36, (primavera-verano, 2002) p. 151.