

**la *commedia*
dell'arte,
un teatro
de artesanos**

guiños y guiones *dell'arte*
para el actor

Cristina Moreira

Moreira, Cristina

La Commedia dell'arte, un teatro de artesanos : guiños y guiones dell'arte para el actor /
Cristina Moreira. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2015.

210 p. ; 22 x 15 cm. - (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-3811-18-0

1. Teatro. I. Título.

CDD 792.01

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 486/15

CONSEJO EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Rodolfo Pacheco
- > Federico Irazábal
- > Claudio Pansera

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Graciela Holfeltz
- > Florencia Aroldi
- > Fernando Montes Vera (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)
- > Oscar Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)
- > Teresa Calero (*Distribución*)
- > Magdalena Viggiani (*Fotografía de contratapa*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN 978-987-3811-18-0

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Reservados todos los derechos

Edición a cargo de Eudeba. Impreso en Buenos Aires, septiembre de 2016
Primera edición: 2.500 ejemplares

A mi madre y mi querido Néstor in memoriam

*a mi querido hijo Maximiliano
a mis hijos del alma Claudio y Ramiro
a mis hermanos Jorge y Edgardo*

> agradecimientos

Quiero agradecer a mis queridos alumnos, actores y actrices, mimos, *clowns*, bailarines, músicos, con quienes alcancé los resultados de mis investigaciones, ya que con ellos puse en mesa de ensayo postulados teóricos, reflexiones y convicciones estéticas referidas a la *commedia dell'arte*.

Mi sincera felicitación a quienes con sus logros reforzaron en mí, la confianza para continuar en la enseñanza, a Claudio Gallardou y la Banda de la Risa, queridos amigos en el arte de hacer comedias y en el uso de las máscaras renacentistas.

Cristina Moreira cuenta con una vasta y polifacética actividad profesional como docente, dramaturga, directora, actriz, coreógrafa, bailarina, investigadora, historiadora y traductora. Con su potencia creadora abre, en sus investigaciones teóricas y prácticas, un arco de análisis metodológico basado en sus conocimientos adquiridos y en los estudios de artistas y maestros de la *commedia dell'arte*, citados en este libro en un riguroso registro bibliográfico. Invita a los artistas argentinos a celebrar nuevos corredores de encuentros con el ritual poético teatral a partir de sus métodos pedagógicos que ejercitan la libertad del histrión en la praxis teatral. Presenta los temas ordenados en tres partes: sus insumos teóricos e históricos sistematizados en un relato de experiencias adquiridas por Cristina desde muy joven hasta hoy; el área pedagógica y, finalmente, aporta numerosos argumentos originales o canevas de la Comedia del Arte, páginas que se vuelven mágicas en el imaginario colectivo cuando irrumpen en la escena representando una variada tipología de personajes. Sus estudios, poblados de una gran textualidad dramática, valoran los aportes de la *commedia dell'arte* centrada en la revolución antropocéntrica del Renacimiento italiano, surgida a partir del derrumbe del pensamiento antiteatral medieval. Como historiadora, parte de estos grandes cambios políticos y sociales, analizando el trabajo artesanal de los comediantes del siglo XV y sus continuadores contemporáneos, y del nuevo concepto de teatralidad *barthesiana*. La revolución escenotécnica de los comediógrafos pone en tensión al cuerpo con la palabra escrita, ambos territorios de acción poética. La autora destaca el valor del don de la oralidad y el significado de la palabra escrita resguardada en las publicaciones de la época, pues nos permiten releer nuestro pasado teatral occidental para convertirlo en un canal que nos conduce a un mundo nuevo y desconocido, en estado de gracia artística. El ingenio creativo, la habilidad corporal y la formación de los actores de la *commedia dell'arte*, no dejarán testimonios escritos hasta comienzos del siglo XVII, un contexto fructífero para resignificar y analizar los *canovaccio* seleccionados por Cristina, porque nos permiten visibilizar las vidas cotidianas de los actores y las actrices, desplazándose en carromatos y agrupados en compañías, para representar, en los tablados de las ferias, el tejido de las técnicas de actuación y los modos de producción de los espectáculos. Cristina abre caminos hacia el conocimiento pedagógico del lenguaje de la *commedia dell'arte* con un detallado análisis de sus significados estéticos, invitándonos a experimentar y bucear nuevas discursividades en el actual campo teatral. Estimado lector, encontrará en estas

páginas una puesta en escena digna de la mirada al mundo interior y poético de la autora. En estas breves marginalias destacamos, además, la presente edición de la editorial InTeatro, otro aporte significativo a la escena nacional del Instituto Nacional del Teatro. Los actores, investigadores y profesores de teatro portamos el *corpus* crítico de las *narices rojas* de la mano de Cristina Moreira en las salas de teatro, clases universitarias, congresos, talleres, seminarios, jornadas, cursos, agradeciéndole la lucidez metodológica de sus concepciones de teatro que reverbera en nuestros escenarios nacionales gracias a los cuerpos de los actores representando estos *guiños y guiones* del arte de hacer comedias.

Marginalias de *La commedia dell'arte. Un teatro de artesanos.*

Guiños y guiones dell'arte para el actor, de Cristina Moreira

CRISTINA QUIROGA

Advierto a mis lectores que se encontrarán con un trabajo que nace, se desarrolla y se construye desde la praxis, en la labor docente como profesora de teatro, no queriendo correr la investigación de esta identidad.

La *commedia dell'arte* comienza a formar parte de mi experiencia artística, como estudiante de teatro en París, en los años ochenta (según la enseñanzas de la Escuela Lecoq, que tuve la oportunidad de practicar en los stages¹ de *Commedia dell'arte* y *Masques* del maestro Phillippe Gaulier) y posteriormente como directora y profesora de teatro en Argentina. En el presente, como investigadora en la elaboración de este libro, que contiene en su mayor proporción, el cómo interpretar la *commedia dell'arte*, a partir de las fuentes académicas existentes, es un recorrido por el legado iconográfico y las experiencias artísticas contemporáneas, así como también es un estudio y análisis de argumentos de *commedia dell'arte* y obras de autor.

El primer libro que con celo adquirí durante el festival veneciano en los años setenta, *Il mondo de Arlequin*, de Allardyce Nicolle, me permitió dar los primeros pasos en la investigación, llevando adelante la praxis, entre el cuerpo teórico y la realización artística.

Cada uno de los talleres de actuación o asesoramientos de estilo de los que fui responsable, me aportaban información del ritmo, a veces del efecto cómico, de los contrastes, del efecto de las máscaras y el cruce de los lenguajes que son propios al género, permitiéndome hacer una reconstrucción de los argumentos de época.

Commedia dell'arte, es sin duda un choque de intenciones expresivas artesanales, que mantienen vivo el origen del arte, la búsqueda de la perfección, la libertad y la armonía de lenguajes artísticos, y la valoración a mi modo de ver, del don de la palabra.

La *commedia dell'arte* representa para los hombres de teatro un territorio mágico, que desde siempre, los ha hecho soñar e imaginar. Gran reserva de actores-improvisadores, los comediantes aportaron con su rostro fijo un semblante de eternidad. ¿Cuántos actores se han realizado bajo la máscara de Arlequin? A partir del *zanni*, payaso de Bérghamo, hasta las proezas danzadas y elegantes del Arlequin del siglo XIX. ¿Cuál era el juego de los actores? ¿Es verdad que improvisaban? ¿Delante de qué público actuaban? ¿Y ahora dónde están?²

Han sido fundamentales, los meticulosos estudios científicos de John Rudskin, Marcos De Marinis, Henry Salerno y el ya mencionado Allardyce Nicoll.

También los escritos acerca de la necesidad de volver la mirada a la *commedia dell'arte* de los pensadores y creadores de teatro de principio del siglo XX, quienes supieron alertar sobre la necesaria renovación de la escena y comprenderla casi como un instrumento metodológico para tal fin; me refiero a J. Coupeau y V. Meyerhold.

Destaco en la obra de C. Goldoni y J. F. Mariveaux, su infatigable valorización de la máscara de la comedia dentro de los códigos literarios de su época.

En este trabajo encontrarán los contenidos agrupados en tres partes: la primera que se funda en la investigación teórica, la segunda que nace desde el espacio de práctica educativa con un interés didáctico, y la tercera que ofrece una selección de argumentos originales de la época que nos ocupa. Dirigido así a todos los actores, investigadores, teatristas, docentes de actuación, interesados en el teatro de la *commedia dell'arte*.

contextualización
de la *commedia dell'arte*

parte 1

> contextualización de la *commedia dell'arte*

Enfoque socio-cultural de la *commedia dell'arte*

En el período al que reconocemos en llamar Renacimiento, el teatro era una actividad restringida para un grupo social determinado, un divertimento propio de la clase aristocrática.

Pero también, a partir de los grandes cambios que se produjeron entonces, tales como el descubrimiento de América, la reforma de la Iglesia, los avances científicos, el descubrimiento de la pólvora, la invención de la imprenta, un nuevo grupo social se conformaría y tendría necesidad de verse reflejado en una expresión teatral ajena a todo sistema religioso o noble.

Sería un grupo constituido por comerciantes y librepensadores, científicos y artesanos calificados quienes conformarían una nueva clase social, comenzando a establecerse un ordenamiento diferenciado por actividades específicas y poder adquisitivo. Sería una sociedad muy diferente al modelo feudal anterior, la que se conformaría en la premodernidad de los siglos XV y posteriores.

Esta nueva organización ha sido denominada sociedad burguesa por cuanto las poblaciones se agrupaban en los llamados burgos o ciudades en desarrollo, concentrándose en ella una variedad de oficios y prácticas de vida diferentes a las de la vida rural. Pero también podríamos entender a esta etapa como sociedad moderna temprana, o sociedad preindustrial, al referirnos a ese período de transformación de la organización feudal en una agrupación diferente, en la cual la ciencia y el dinero pasarían a ser valores fundamentales en la movilidad social.

El gran cambio que se atribuye a esta etapa, lo vemos reflejado en el pensamiento renacentista, por la revalorización del cuerpo humano que en él se hace. Los principios de belleza van cambiando en relación al pasado medieval, y se concentran en una propia ideología que coloca al hombre en el centro de la escena, llamada humanismo.³

Los nuevos grupos de comerciantes, doctores, mercantes y aventureros de ultramar, criados, pajes, sirvientes y lacayos, encontraron en la *commedia dell'arte* el entretenimiento que los representaba. Debemos comprender que el género teatral se expresa no solo porque existe la necesidad del mismo, sino porque quienes lo generan, tienen la intuición de que esa audiencia está presente en el medio social y realizarán el emprendimiento artístico con la expectativa de que ella emerja.

En los fenómenos de teatralización, el individuo, en escena, produce con su cuerpo y todo su ser (palabras, gestos) significados cuyo significante no depende de él sino de la sala, del público, de la sorda, de la espesa expectativa de un grupo heteróclito o elegido. Que este público envía al actor la respuesta que este último le propone, aquellos significantes que le permitan representar una ficción que jamás construiría solo.⁴

El arte siempre se adelanta un poco a la época, abriendo el debate para un camino nuevo o para quebrar con una estructura en decadencia y provocar un nuevo pensamiento estético que sintetice la matriz socio-política de una sociedad.

A mi modo de ver es necesario detenerse en el surgimiento de la *commedia dell'arte* como un género emergente, una teatralidad nueva en la historia del teatro, y a su vez un estilo propio representativo de una sociedad y de una época, sin excluirla, por su función cómica y de entretenimiento, de su categoría de teatralidad.⁵

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se edifica en escena a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, sonidos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (Barthes, 1964)

La teatralidad sería una especie de sensualidad del texto, una materialidad que sobrepasa la separación escritura dramática/didascalia, una textura abierta al espectador, una crítica en actos de la representación y de la significación.⁶

Cuando se habla de la influencia de la *commedia dell'arte*, generalmente se está refiriendo a su estilo, obviando la reflexión acerca del porqué del surgimiento de una expresión teatral espontánea. Si observamos la expresión de la *commedia dell'arte* reconocemos un ejercicio artístico fundado en una práctica artesanal. La teatralidad de los comediantes era profesional, se proponían ganarse la vida con su espectáculo, realizaban sus instrumentos musicales, su vestuario, diseñaban y confeccionaban sus máscaras, sus telones y trastos escénicos, todo su ingenio puesto al servicio del hecho teatral, efímero y destacado, con un sentido de oficio.

La relación, el vínculo que tiene el artesano con la obra es especial, pone en valor las capacidades del hombre, su capacidad de crear objetos, ya sean estos de utilidad o no. La belleza que se desprende de una artesanía está valorizando la capacidad manual, así como la acción en el presente, única e irrepetible. El teatro de artesanos es un teatro lleno de imperfecciones como también de una singular belleza.

Si comprendemos que esta propuesta de teatro emerge en un período en que entran en crisis algunos de los valores medievales, como la esperanza de vida después de la muerte, podemos leer la actividad transgresora de los comediantes del arte, como una clara manifestación de vitalidad que pone en valor la capacidad manual. El hombre puede hacerse de un oficio (el de actor) y vivir el presente. Procurarse el sustento para su vida material forma parte de la idiosincrasia de las compañías de *commedia dell'arte*, aunque esto significara en la mayoría de los casos experiencias prohibidas por el orden imperante, y fueran los primeros comediantes, aventureros de un camino, que estaba marcando la emancipación deseable del arte.

La Grecia Antigua, el Renacimiento Italiano, la Restauración, instituyen la práctica espectacular y tratan de canalizar el ejercicio a través de un juego de estrategias y de contrapartidas cívicas. Las prohibiciones de la Iglesia medieval, de Carlos I de Inglaterra, del gran Siglo, de las dictaduras del siglo XX, las reemplazarán más tarde.⁷

Sabido es que la escritura fue la principal fuente de investigación en la historia del teatro occidental. Por tanto vemos en ello una gran dependencia con la palabra, o con el sistema del lenguaje escrito, observando principalmente toda manifestación teatral en virtud de la presencia o no de obras escritas o textos dramáticos representados. Y tal vez pueda ser esta una de las causas por las cuales el surgimiento de la *commedia dell'arte* haya quedando minimizado, dentro del contexto universal. Su sistema de relato artesanal tenía la singularidad de llevarse a cabo por medio de la improvisación, dejando escaso registro de escritos de las piezas. Con Carlo Goldoni en el siglo XVIII ingresa la dramaturgia de la *commedia dell'arte* en la historia del teatro, a través de su obra *Arlequino servidor de dos patronos*. Goldoni escribe una comedia realista a partir de un canevas de la época, de comediantes italianos, respetando su característica, sus personajes, sus diálogos cortos y sencillos, sus juegos de intriga y enredos, su ritmo, despojándola de gran parte de su riqueza que consistía en un espacio abierto de la escritura para darle lugar al ingenio dramático del actor. De menor trascendencia y difusión es el argumento tradicional que también Carlo Goldoni escribe por encargo, respetando absolutamente el criterio del *canovaccio*⁸ titulado *El hijo de Arlequino perdido y hallado*.⁹ Para algunos investigadores la *commedia dell'arte* desaparece completamente cuando ingresa en la obra de Goldoni, y en cambio es rescatada por su contemporáneo y opositor Carlo Gozzi.¹⁰

El siglo XVIII está por convertirse en el escenario de las revoluciones, un teatro realista no era solamente una cuestión del Iluminismo, de una estética de control versus las fantasías pastoriles o los divertimentos palaciegos, y bufonías de

influencia italiana; la sociedad de la época presenta un clima con conflictos diferentes de aquellos de la premodernidad, y se encuentra mejor representada en el verismo escénico.

Ubicación de pares en línea de tiempo

En virtud de la valoración que merece el trabajo de Allardyce Nicoll, *Il mondo de Arlequin*,¹¹ transcribo algunos párrafos de su prólogo, con el propósito de ofrecerle al lector no especializado, una rápida contextualización de las obras que aquí se incluyen pertenecientes a la compañía de Flaminio Scala.

Por una coincidencia un tanto extraña en un corto período de doce años a comienzos del siglo XVII vio la aparición de tres grandes e importantes libros dramáticos. En 1623 se publicó la compilación de las comedias y tragedias de Shakespeare; siete años antes, en 1616, a dicho volumen había precedido el de las obras de Ben Jonson, y otros cinco años antes, en 1611, se había publicado la obra de Flaminio Scala *Il teatro delle favole rappresentative*, que incluía cincuenta obras dramáticas.

El atractivo de investigar, tanto en la teoría como en la práctica, la *comedia de los italianos* podría deberse a un gusto especial por un teatro en el cual la palabra y el movimiento están en armonía, pero también por las peculiaridades que configuran un núcleo de reservas creativas para la renovación teatral, como sostienen los escritos de Meyerhold y Copeau a principios del siglo XX.

Allardyce Nicoll, emplea el concepto *ability*, y procede a titular el capítulo en el que incluye tres argumentos tradicionales como “La comedia de la habilidad”, realizando una breve introducción de la influencia en su época.

El teatro de Arlequino, denominado con varios nombres en los primeros años, ha llegado a distinguirse por la denominación que recibió en el siglo XVIII, la *commedia dell'arte*. Apareció en el año 1550 aproximadamente y se extendió rápidamente por casi todos los países de Europa, llegó incluso hasta un punto tan lejano como Moscú y estableció un Théâtre Italien permanente en París. Durante más de dos siglos se mantuvo como una fuerza poderosa, continuó a partir de entonces una carrera menos famosa durante otros ciento cincuenta años y, durante el tiempo de su actividad, dejó una profunda huella no solo en los escenarios populares de muchos otros países sino también en alguno de los mayores escritores dramáticos de aquella época, entre los cuales hay que citar a Shakespeare, Lope de Vega, y Molière. Evidentemente, es importante determinar

de forma precisa en qué consistieron esas virtudes, e igualmente evidente es que una investigación de este tipo debe comenzar por lo menos con una rápida ojeada a alguna de sus representaciones típicas.¹²

A esta ubicación y reconocimiento del mérito de la *Comedia de las habilidades*, adhiero al pensamiento expresado en la misma investigación, por Pier Maria Cecchini¹³ sobre el objeto que nos ocupa. El capocómico indicaba que en las representaciones, la risa debía ser como la sal para el guiso, y que el objetivo era producir una comedia y no una bufonería. La declaración de otro actor de la época y compañero de este, Niccolò Barbieri, conocido por Beltrane, indicaba que una auténtica *commedia dell'arte* debía ser un entretenimiento de buen gusto “equilibrado y sobrio, ingenioso y no lleno de trivialidades impertinentes”.¹⁴

A mi entender es evidente que aquellas compañías que lograron reconocimiento para desempeñarse profesionalmente y adquirir la protección de los nobles, habían creado un estilo en el cual combinaban artísticamente la música, el lenguaje y la acción.¹⁵ Es de suponer que coexistiendo en la línea de tiempo con grandes genios de la literatura y el teatro, no podían menos que competir con sus pares para lograr el éxito del emprendimiento. Ya que no estaba dado en ellos dedicarse al drama de autor, sino al juego del ingenio y la habilidad, se perfeccionaban conforme al modo humanista de su época.

Los actores de hoy, son de tal clase que no hay libro bueno que no hayan leído, idea ingeniosa que no se hayan apropiado, descripción elegante que no hayan imitado, pensamiento profundo que no hayan hecho suyo, siempre están leyendo, siempre recogiendo belleza de los libros.¹⁶

Andrea Perrucci aconseja a los actores estudiar buenos libros y “familiarizarse con los significados y aplicaciones de la metáfora, metonimia, alegoría, ironía, aforismo, síncopa, antítesis... porque cuanto más retórica estudien mejores actores serán”.¹⁷

Fechas de registro de la *commedia dell'arte* en la historia del teatro

La existencia de las actividades profesionales de los cómicos italianos, según John Russel Brown, se confirma con el primer contrato firmado en Padua en 1545, donde se otorga el derecho a un grupo de hombres a viajar y realizar representaciones de comedia a cambio de dinero. La *commedia dell'arte*, queda documentada a partir del mismo.

Glynne Wickham¹⁸ realiza un estudio de la Historia del teatro dentro del cual, en relación al período que nos ocupa, el capítulo “Restauración y Renacimiento”, ofrece un cuadro que abarca una línea temporal entre 1450 y 1700 y una línea de los principados en Italia, España, Francia e Inglaterra, ubicando entre estas dos coordenadas, la existencia de pensadores del teatro universal.

La presencia entre otros, en Italia, de Maquiavelo, Trissino y Ariosto de 1450 a 1550; en Inglaterra, de Marlow, Shakespeare, Jonson de 1550 a 1650; en España, de Lope de Rueda, Lope de Vega Calderón de 1450 a 1700 y en Francia, de Corneille, Molière y Racine de 1600 a 1700 nos permite visualizar el medio cultural en el que harían su aparición las primeras arlequinadas y los primeros intentos de una comedia popular. Como también nos permite confirmar la ausencia de la *commedia dell'arte*, en medio de categorías filosóficas, literarias, poéticas y teatrales; precisamente por ser esta una manifestación emergente, popular, a la vez que artística, no fundada en la escritura, sino en la habilidad del actor.

En el desarrollo del capítulo citado, en referencia a Italia, Gynne Wickham data como la Era de la innovación 1550 a 1640, ubicando entre los años 1560-1570 la formación de la primera compañía de *commedia dell'arte*.

Su tratado de historia del teatro nos ofrece un estudio del campo del teatro italiano, que en la época, expresaba variados lenguajes, así denominada la comedia erudita, el *Intermesso*, la ópera seria, los festivales de Corte, y un detallado estudio acerca de la *commedia dell'arte*, otorgándole en la Era de la Innovación, un lugar central, describiendo la actividad de la misma como profesional, en oposición a la presencia amateur o al mero entretenimiento teatral.

Inicios de la *commedia dell'arte*

La *commedia dell'arte* renace, conforme a su época, con ciertas formas del teatro clásico, como la utilización de máscaras, la danza, la música, los escenarios al aire libre, pero se distancia de la misma por ser una expresión artística autónoma, que se aparta del poder religioso y político.

En el comienzo de los emprendimientos de las compañías de *commedia dell'arte*, se observa la trama creada con el aporte de todos los integrantes. La libertad de improvisar que tenían los comediantes le daba la singularidad de ser un emprendimiento en conjunto. Ellos lo hacían como profesionales, para ganarse la vida. Esta singularidad para la época tiene el mérito de la participación en cooperativa, tanto en lo material como en la idea del arte,

observando la horizontalidad en la concepción del hecho, distribuyendo el poder del autor entre todos y cada uno de los integrantes.

La figura del autor único aparecerá con el tiempo, en la medida en que las familias de comediantes más exitosas, se instalaban en el teatro de Corte y respondían a la protección de un mecenas debiendo presentar un programa de obras para ser representadas. Adquirían así un cierto status dentro del mundo de los comediantes italianos de la época.¹⁹

El estatus de la institución teatral también merece la atención. La relación con el poder, con la sociedad, con el discurso crítico, determina los recursos creadores. Frente al poder político, científico, el proceso creativo es llamado a colmarse de consignas que influyen la producción de sentido.²⁰

Podríamos ver en su carácter festivo, una especie de recreo de autoridad, a imitación de los festejos carnavalescos que sucedían durante la Edad Media, pero en la comedia se crea un universo particular circunscripto al espacio escénico (tablado o carromato), y desde allí se festeja la vida, proyectada en el juego actoral. “Tolerando, adulando, censurando, el actor condensa las vicisitudes de un amor-odio entre el teatro y el poder”.²¹

Las representaciones por su carácter festivo poco a poco fueron ganándose el prestigio entre los aristócratas, príncipes y familias dominantes, hasta formar parte de la sociedad privilegiada como artistas de su majestad. En un principio esto fue beneficioso para el desarrollo artesanal de sus intérpretes, y el florecimiento y esplendor de las familias de comediantes que tenían el *mettier*. Pero luego, debido principalmente a los dialectos con los que se expresaban, sus mecenas fueron exigiendo producciones más definidas en el idioma de la Corte a la que pertenecían. Esto provocó la desaparición de muchos de los personajes más tradicionales de la comedia y las compañías se reestructuraban con elencos mixtos, perdiendo su impronta independiente. Sin embargo, de ese período exitoso contamos con la colección de argumentos de la compañía de Flaminio Scala, en la Corte del duque de Mantua.

Podemos entender el espíritu festivo de la *commedia dell'arte* como un verdadero destape. Para ello cabe hacer mención de los desastres acontecidos en la población durante la Alta Edad Media; las pestes, la hambruna y las fiebres que diezmaron la sociedad sin tener una explicación o soluciones posibles desde la estructura moral de su época.

Estas pandemias generaba un gran temor en la población y es allí donde la *commedia dell'arte*, por ser una expresión de júbilo y enérgica manifestación del cuerpo en acción, estimulaba a romper con ese miedo. Proponía la celebración del

instante, del presente como lo más verdadero, dejando atrás la idea del más allá. Se convertiría en una forma de festejo artístico sobre la efímera existencia, una especie de danza y a la vez una celebración y cántico a los disfrutes de la vida terrena, sin alejarse de su núcleo argumental característico, dado que la *commedia dell'arte* es en realidad una comedia sentimental.

Fundada en la miseria de un pueblo, en su ingenuidad tanto como en su inteligencia, jerarquiza la sociedad de una manera estable sin revoluciones del criado contra su patrón. Pero cada uno se las arregla con todos los compromisos posibles, para existir y satisfacer su hambre, sus amores, todo el mundo vive en interdependencia.²²

La función simbólica, de esta comedia de artesanos, concebida en una atmósfera renacentista, consiste en un divertimento de personajes enmascarados que representan nuevos tipos sociales de su época, y entre todos estimulan la convicción en el nuevo paradigma científico que coloca el presente y al hombre en el centro del universo.

La figura femenina hace un gran aporte a la construcción de la ficción, siendo el primer escenario en el cual la mujer tiene un lugar destacado. El cultivo de lo femenino como también de los placeres de la vida en esta tierra, serán el objeto de canciones, versos y fábulas representativas, sin rendirle homenaje a ninguna divinidad ni mención a poder político alguno. Sus personajes gozan de buena salud y se ríen de los entreveros que existen en las relaciones humanas, con la finalidad de divertir al público. El juego del comediante hace olvidar por un rato el pasado de guerras de religión, de mercenarios y de epidemias mortales.

El momento histórico, al que identificamos con la fecha de inicio 1492, involucra múltiples descubrimientos e invenciones, que fueron abriendo el entramado medieval. Los principios eclesiásticos que dominaban la vida entre los hombres entraron en crisis hasta concluir con la reforma luterana. Durante los siglos XVI y XVII en Italia la teatralidad de la *commedia dell'arte* cobró relieve en parte porque correspondía a un período de cambios y reestructuración de valores sociales, y ella se identificó con la alegría de vivir al margen de valores en crisis.

La *commedia dell'arte* se propone autónoma, y autodidacta, como una actividad en cooperativa, un emprendimiento familiar, a cuenta y riesgo de su suerte. Fueron pioneros profesionales del teatro, tomando la iniciativa de hacer valer su trabajo artístico actoral constituyéndose en compañías de comediantes. Los Gelosi, Los Fideli, Los Scala, los Accesi, entre otros, se identificaban por el apellido de familia, quedando expuestos ante los controles de orden público, que aún continuaban con la moralidad estricta de la Edad Media. La actividad de los comediantes, tanto hombres como mujeres, era considerada como

amenaza para el equilibrio social, incitando en la población a sus bajos instintos y malas costumbres, siendo muchas veces víctimas de persecución. Pero en realidad hay que entender que toda acción social que se escapaba del control del poder sería perseguida.

Antecedentes teatrales en el género

Tenemos registro de algunas obras de teatro contemporáneas al surgimiento de la *commedia dell'arte*, que nos aportan la evidencia de una actividad teatral. Una obra anónima, *La farsa de Maese Pathelin*²³ que se estructura alrededor del binomio burlador-burlado, es ubicada de manera imprecisa a partir de mediados del siglo XV (el término *pateliner* aparecerá a partir de ella en diversas piezas farsescas de la época) y en ella podemos ver reflejado un sector social y su actividad, el comercio. Y otra obra del trovador francés, Adam de la Halle, *El juego de Robin y Marion*.²⁴

Los temas que tocan estas obras, el comercio y los sentimientos, serán también núcleo en los argumentos de la *commedia dell'arte*, pero no tenemos datos de ninguna agrupación teatral de su época que se dedicara especialmente a interpretarlas, sus personajes y la construcción del relato tienen una estructura dramática ordenada y sabemos más de sus representaciones que de sus intérpretes.

La *commedia dell'arte* logró un original modo de construir la intriga dejando espacio para la improvisación que los artistas producían. Elaborando un sistema de imbricación entre lenguajes diversos para obtener un hecho simbólico integrador de ese momento social, ubicado en el Renacimiento Italiano.

Los actores partieron del arquetipo del *zanni* y continuaron su desarrollo teatral con la implementación de recursos artísticos que en su conjunto producían una “polifonía informativa”.

El teatro en su particular –subraya Barthes en sus *Ensayos críticos*–, es el lugar de una “polifonía informativa”, donde se produce la transmisión de mensajes múltiples, diferentes por naturaleza, simultáneos, que constituyen ese “espesor de signos que caracteriza la esencia misma de la teatralidad en oposición a la monodía literaria”.²⁵

La propuesta de los comediantes del arte se emplaza en la feria, que era el lugar social de agitación diurna para la compra-venta de mercaderías. El juego de la comedia por los *teatrantés*,²⁶ como se los llamaba peyorativamente, siguiendo la

tradición juglaresca, formaban parte del paisaje de la época; representaban y narraban historias teatrales de contenido sentimental.²⁷

El rol del *zanni* y de la mujer en la *commedia dell'arte*

Podemos reconocer en la manifestación de *commedia dell'arte* un fresco del momento social en proceso de cambio. “Infancia del teatro, la *commedia dell'arte* es como el niño, acciona y reacciona. El gesto y la palabra se encuentran y reunidos se expresan al mismo tiempo”.²⁸

El argumento era sentimental a la manera de los relatos, cuentos y canciones de trovadores que la precedieron, pero a diferencia de aquellos se incluye la presencia de un personaje característico, el *zanni*, (*giovanni*, pibe o muchacho).

El *zanni* sería el embrión de la *commedia dell'arte*, y durante bastante tiempo el personaje central de la escena; con el tiempo se perfilan roles fuertes y quedará subdividido el concepto para denominar tanto a Zan Pantalone como a Zan Arlequino. Posteriormente en el período de esplendor encontraremos el término *zanni* en referencia a los criados o personajes acrobáticos, diferenciándolos de las grandes máscaras a las que se llamará por su nombre, Capitano, Pantalone, Arlequino, Brighella, Dottore.

La originalidad de incluir en los argumentos al *zanni* (un jovenzuelo que intenta ganarse la moneda diaria), indica también lo que estaba sucediendo en el medio social, el aumento de una población que no encontraba su espacio para sobrevivir en el proceso de transformación de la sociedad medieval a la sociedad preindustrial.

El *zanni* Arlequino, tal vez el personaje más emblemático, es un saltimbanco, así llamado por su capacidad atlética, sin más preocupaciones que el día a día. Sin embargo siglo y medio más tarde perduró y fue ganando su espacio dentro de la obras para la audiencia palaciega de la Corte francesa. Encontraremos en la pluma de J. J. Rousseau un *petite ouvrage*, *Arlequin amoureux malgré lui*, que se inserta en la tradición de los comediantes italianos que habían representado en la Corte en 1722 *Arlequin amoureux par enchantement*, en 1740 *Arlequin amoureux par complaisance*, y en 1748 *Arlequin amant malgré lui*.²⁹

Dentro de la tradición de los cuentos de hadas y magia, la personalidad del héroe rousseauiano ya heredada, recreará un Arlequino ingenuo y un poco sonso, con una *finesse* escondida. Tiene la desesperación y la alegría fáciles, y siembra sus textos franceses de algunas palabras en italiano que recuerdan su origen; Arlequino

puede experimentar el amor de la manera más directa pero su pasión dominante es la glotonería.

J. F. Mariveaux lo incluye en su primera comedia *Arlequin polis par l'amour*, en la cual los dos personajes principales inician la pieza con una descripción del personaje extranjero, Arlequino.

Todos los personajes *zanni*, llamados con diversos nombres, Tomassino, Brighella, Pedrolino, Buscapino, Scapino, representaban las andanzas de feria en feria formando parte del elenco de una troupe de cómicos italianos, algunas veces aparecen en el reparto como criados, otras como maleteros o maridos de la criada, otras como posaderos o también hortelanos. Es motivo de observación cómo este personaje menor se desarrollará artísticamente en el juego de la *commedia dell'arte* hasta ser reconocido como *capo cómico de la troupe*.

En cuestiones de género, la actividad de los comediantes del arte obtuvieron algo inédito en su época. Existe el registro de la primera ordenanza escrita, de la que se tiene conocimiento, que habilita a la mujer del capo cómico a actuar junto a él, limitándose a hacer el papel de mujer de Arlequino, es decir puede actuar solamente para desempeñarse en un papel idéntico a su vínculo en la vida real con el actor. La mujer fue logrando mayor protagonismo en la comedia italiana y su presencia aparecerá en compañías teatrales contemporáneas y de distinto origen. Conforme se afianza el perfil de género femenino en las representaciones de *commedia dell'arte* y se multiplican las familias que se dedican profesionalmente a ello, surge otra figura trascendente para el teatro: Isabella Andreini, iniciadora en la tradición de la *prima donna* en la escena.

Ella es la enamorada principal. En algunos argumentos aparece como la hija de Pantalone, en otros como la hija del Dottore, y en otras como mujer independiente. Con Isabella Andreini ya no se vería solamente el personaje de una mujer que hace de criada y mujer de Arlequino, sino una actriz cuyo personaje femenino irradia admiración por su sensibilidad poética, musical, su estilo y capacidad de expresarse en variados dialectos y lenguajes.

A partir de su creación, Isabella y la criada, llamada Colombina a veces, y otras Esmeraldina, Lysetta o Tomassina, serán los dos personajes femeninos protagónicos en el *canovaccio* de *commedia dell'arte*.

La presencia en Florencia de la celebrada compañía de los Gelosi concluyó en una invitación para actuar su especialidad, la de improvisar una comedia, no escrita, desarrollada en tres actos, para agasajar a los invitados a la boda de los Medici. Dos actrices fueron el centro de atracción, al decidirse una competencia a partir del argumento de la *Pellegrina*, y repartirse los mejores *intermezzi*.

Las actrices eran Vittoria Pissimi, en el rol de la gitana en *Las zingaras*, e Isabella Andreini, en su escena de *La locura de Isabella*. De esa experiencia contamos con el registro de un eufórico espectador de Isabella Andreini, que había asistido a la boda de los Medici en 1589.³⁰

Descripción de la escena de locura de la *commedia dell'arte*

Creyéndose víctima del engaño de Flavio, y no encontrando consuelo, Isabella se abandona a su dolor. Derrotada por la pasión cede el paso a la rabia y la furia, y cual una criatura enferma, deambula por las calles de la ciudad haciendo preguntas a cada una de las personas con las que se cruza. Primero a una, luego a otra, en español, después en griego, después en italiano, y en muchos otros idiomas, pero siempre irracionalmente; y de pronto en medio de otras tantas cosas, ella comenzó a hablar en francés y a cantar en francés, lo que le dio el mayor inenarrable placer a la novia y Su Más Atractiva Escena. Después Isabella comenzó a imitar la manera de hablar de cada uno de sus compañeros actores, Pantalone, Graziano, Zanni, Pedrolino, Francatrippa, Buratino, Capitano Cardon y Franceschina, todo de forma tan natural y con tal clase de hilarantes ridiculeces, que resulta imposible para lengua alguna contarles el inigualable trabajo y poder de esta Mujer. Finalmente, por la Acción del arte de magia, y algunos líquidos que le dieron de beber, Isabella recupera el sentido, y es allí cuando explica con elegante y elaborado estilo, la pasión y la prueba del sufrimiento de aquellos que caen en el cepo del amor. Ella lleva así la comedia al fin, demostrando por su actuación de la locura el saludable y refinado sonido de su propio intelecto; dejando a la audiencia en una clase de murmullo y admiración, con el deseo de saber más de su mundo. La elocuencia y el inestimable valor de Isabella, siempre será alabado.

Los argumentos que se presentan en esta edición, son en su mayoría creados por Isabella Andreini, quien pertenecía a la compañía de los Gelosi, casada con el capo cómico, en este caso el Capitano. Podemos entender por qué en su repertorio de *canovaccio* es relevante el papel del Capitano y menos central el del *zanni* Arlequino. En la improvisación ante público, el rol del saltimbanco siempre estaría bien interpretado, pero observamos en las obras que escribió Isabella Andreini para la compañía, un delicado desarrollo del argumento con propuestas de improvisación que exigen de sus actores variados recursos interpretativos y una propuesta protagónica para el rol femenino de las enamoradas, una de las cuales era ella.

Influencias literarias

Es de considerar que en la época en que comienzan a manifestarse los comediantes italianos, nace vive y crea su gran obra, Lope de Vega y Carpio (1562-1635) también llamado El Fénix de los Ingenios y Monstruo de la Naturaleza, por Miguel de Cervantes, nombres con los que era conocido el gran escritor del Siglo de Oro Español.

Y sería un tanto arbitrario mirar la originalidad de los personajes creados por los comediantes sin deducir que de alguno u otro modo asumieron algo de las propuestas del Fénix. En especial en lo que se refiere a su escrito *El arte nuevo de hacer comedias*. La propuesta acerca de las diferencias del lenguaje que deben tener los personajes de la comedia en donde conviven distintos rangos sociales, y por lo tanto diferentes interlocutores, se podría aplicar a la lectura del juego *dell'arte* de los italianos.

La *commedia dell'arte* presenta de manera más intuitiva que literaria, esa variedad de lenguajes, acentuado esto por el comportamiento físico y el uso de máscaras propias de cada arquetipo y su idioma, entendiéndose por máscaras un lenguaje extremo de ficción y teatralidad.

Sabemos que el primer actor contratado como Arlequino fue Zan Ganassa (1540-1584), quien fuera invitado a realizar su arte para las celebraciones de los Reyes de España y también sabemos de algunas repercusiones a imagen y semejanza de su estilo, con un compañero, llamado Botarga, se propagó por corto tiempo en la península, sin mayores resultados.

Es la época de mayor expansión del Imperio Hispano, que comprendía vastos territorios en Europa y el sur de Italia entre otros. Es por lo tanto probable que los italianos hubieran captado rápidamente la influencia del genio Lope de Vega, y dentro del vigor del Siglo de Oro hubieran encontrado la orientación para arriesgarse a tanto, en su región.

En *El arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega, dice de manera precisa lo que veremos más adelante que sucede con los personajes de la *commedia dell'arte*.

Esta semejanza puede tomarse como mera coincidencia, pero considero necesario contextualizar el valor del emprendimiento de los italianos dentro de la época en que la sabiduría del Fénix daba a conocer *El arte nuevo de hacer comedias*.

Lope de Vega creó el teatro clásico español del Siglo de Oro con una novedosa fórmula dramática. En dicha fórmula mezclaba lo trágico y lo cómico, y rompía las tres unidades tiempo, espacio y acción fundadas en la Poética y la Retórica de Aristóteles. En cuanto a la unidad de acción, las comedias de Lope utilizan el *imbroglio* o embrollo italiano (contar dos historias o más en la misma obra,

por lo general una principal y otra secundaria, o una protagonizada por nobles y otra por sus sirvientes plebeyos).

Lope de Vega no respeta una cuarta unidad, la unidad de estilo o decoro que se encuentra también esbozada en Aristóteles, y mezcla en su obra lo trágico y lo cómico y se vale de un teatro polimétrico que utiliza distintos tipos de verso y estrofa, según el fondo de lo que se está representando.

Utiliza el romance cuando un personaje hace relaciones, esto es, cuenta hechos; la octava real cuando se trata de hacer relaciones lucidas o descripciones; redondillas y quintillas cuando se trata de diálogos; sonetos cuando se trata de monólogos introspectivos o esperas o cuando los personajes deben cambiar de traje entre bambalinas; décimas si se trata de quejas o lamentos.

El verso predominante es el octosílabo, algo menos el endecasílabo, seguidos de todos los demás. Se trata, pues, de un teatro polimétrico y poco académico, a diferencia del teatro clásico francés, y en ese sentido se parece más al teatro isabelino.

Lope recomendaba “engañar con la verdad” recomendaba algunos trucos, como travestir a las actrices con disfraz varonil, cosa que excitaba la imaginación libidinosa del público masculino y que en el futuro se extendería en el teatro cómico universal como un ardid de guion habitual en la comedia de todos los tiempos: la guerra de sexos, esto es, trastocar los roles masculino y femenino. Mujeres impetuosas que se comportan como hombres y hombres indecisos que se comportan como mujeres. Todos estos preceptos recomienda Lope a quienes quieren seguir su fórmula dramática en su *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo (1609), escrito en verso blanco salteado de pareados para una academia literaria.³¹

Los carrmatos medievales y renacentistas

La *commedia dell'arte* veneciana se representa arriba de un tablado que generalmente era parte del carrmato con el cual se desplazaban las compañías de actores. Podríamos ver en esta implementación que los comediantes tuvieron la iniciativa equivalente a lo que hoy reconocemos como teatro callejero.

Los comediantes del arte re-significan el espacio escénico medieval, que data desde la Antigüedad con el Carro de Tespis, incorporando progresivamente telones pintados en perspectiva y salidas laterales, haciendo del carrmato un escenario profesional.

La ideología de la Alta y Baja Edad Media necesitaba acercar al pueblo las creencias religiosas, y multiplicar el número de fieles al credo cristiano,

encontrando en la representación sacra el instrumento adecuado para hacerlo. Las representaciones medievales, empleaban una construcción de madera con ruedas y algunos elementos decorativos como estandartes o retablos delante de los cuales era representado el drama litúrgico. Esas representaciones estaban elaboradas con extremado pudor y control de movimientos, poniendo de relieve las frases salmодиadas. En ningún momento se lo reconoce como un teatro profesional a diferencia del empleo que los comediantes *dell'arte* hacen del carromato. En los dramas litúrgicos las únicas formas de participación profesional, eran los *tropos*,³² que era la creación de música por encargo para ser cantada en coro durante la representación litúrgica. Mientras que la escenificación de las obras de *commedia dell'arte* emergen espontáneamente por iniciativa de unos pocos al comienzo y desde un principio se instalan en el espacio público de la feria, haciendo de su representación un intercambio comercial.

En oposición a las formas de teatro medieval, de su pasado reciente, la *commedia dell'arte* sin embargo quiebra el sentido de la representación, hasta entonces de contenido litúrgico, posicionando en un nuevo gesto audaz, un lenguaje que exalta la expresión, festeja el cuerpo y el movimiento y promueve la emancipación del hecho teatral respecto de las estructuras de poder de su época.

Durante la Edad Media se empleaban escenarios triangulares con ruedas para poder girarlos y representar la continuidad del relato. También se empleaban varios escenarios para los cuadros vivientes creando estaciones, para que la gente los recorriera a pie.

Se podría pensar, que los escenarios de la *commedia dell'arte*, en sus orígenes, imitaron la tradición del festejo pagano, en cuanto al empleo del carromato para su representación teatral, continuando con el hábito adquirido por la sociedad medieval de concurrir a las representaciones sacras en la vía pública y esta renovación de contenido del hecho representativo habría generado una gran sorpresa.

Utilería, trastos, objetos y accesorios en el juego de la *commedia dell'arte*

Al hablar sobre el arte de la iconografía medieval,³³ de la época en que la iglesia se preocupaba mucho por resaltar el aspecto visual de sus cuadros y escenas dramatizadas de contenido litúrgico, con vestimentas y telas de colores vibrantes, y con ornamentos y estandartes de tamaño importante que creaban un verdadero marco a la imagen y la belleza en adoración, el filósofo ruso de principios del siglo XVIII, Eugenio Troubotzkoï, expresaba lo siguiente: “Los colores son utilizados por

el artista con el objeto de separar el cielo de nuestra existencia terrenal, ahí está la clave que permite comprender la belleza inefable de la simbología del ícono”.

No es entonces erróneo inferir que la *commedia dell'arte* se hubiera convertido en la transgresora de una tradición, que hacía del objeto un símbolo y estandarte casi divino, al representar a los hombres y mujeres que hacen cosas en la tierra, con objetos y trastos de uso cotidiano. Estos objetos a su vez eran resignificados con el manejo artístico de los mismos, con sus ritmos y danzas, con su galimatías y coloridos vestuarios.

En los escenarios *dell'arte*, el artesano era un creador que buscaba realizar, a imagen del arte consagrado, algo bello y sorprendente con recursos específicos, elaborando su original representación de manera rigurosa. Las máscaras en cuero labrado, los telones pintados con técnicas de perspectiva y los vestuarios confeccionados para tal fin, buscaban ese efecto deslumbrante que el pueblo reconocía como superior.

Los juegos y dinámicas de movimientos ágiles, la manipulación de los diversos objetos cotidianos y trastos, se embellecían con la gracia de los comediantes. El empleo del abanico, el pañuelo, los sombreros, las espadas, las capas, y todos los objetos con los que se narraban las situaciones, hacían de esta representación una fiesta del libre albedrío, todo estaba al alcance de todos, y los objetos teatrales eran empleados artísticamente.

El telón pintado

En las escuelas de bellas artes del Renacimiento las técnicas de la perspectiva estaban dando un giro en la enseñanza.³⁴ Los telones pintados que realizaban las compañías de comediantes, integraban estas técnicas. Los escenarios de la *commedia dell'arte* precisaban del telón pintado en el cual se creaba la ilusión de una plaza a la que daban dos balcones altos, representativos de dos nuevas casas burguesas, propiedades privadas de dos familias que lideraban el juegos de los personajes, y entre ambas se encontraba el portal de una posada que serviría para desarrollar las entradas y salidas de los personajes.

El telón pintado con las tres propiedades y dos balcones era característico de las fábulas representativas; podemos observar en esto una cuestión de economía de recursos de los grupos de comediantes como también descubrir su brillante y rico juego de convenciones teatrales. Ese telón permitiría generar relatos por delante del telón y por detrás (extra escena). Con la ayuda de una escalera los

personajes aforaban desde los balcones, creando desniveles que posibilitan mayores ritmos de composición.

En algunas comedias el telón representaba el interior de una casa del Renacimiento con tres divisiones logrando así la idea de tres propiedades, pertenecientes a tres familias, como por ejemplo en *Li tre Becchi*.³⁵ Buscaban con el telón generar la ilusión de casa privada lo que para la época era una transformación coyuntural de la conformación de la sociedad. La posibilidad de estar viendo algo que sucedía en la alcoba de la vivienda de los personajes, producía el asombro. En *Li tre Becchi* contaban tres historias en simultáneo gracias a las posibilidades de ilusión que ofrecía el telón pintado.

El guión de la comedia

La *commedia dell'arte*, hasta mediados del siglo XX, sufrió una cierta indiferencia dentro de la historia del teatro. A mi parecer, debido a que no tenía obras dramáticas escritas, es decir que ellos no se ocuparon de redactar sus obras ni su metodología de improvisación. Sin embargo, a juzgar por la gran cantidad de documentos iconográficos, se desprende la actividad artística que llevaron durante más de dos siglos con un proceso de desarrollo, esplendor y desaparición, hasta mediados del siglo XVIII.

Cuando se habla de la *commedia* del arte todo es contradictorio. Contrariamente a lo que unos piensan, los actores improvisadores, no improvisaban: ellos eran autores del *lazzi*, y de sus juegos y no los cambiaban cada noche, poseían un bagaje. Cada actor, se trate del gesto o de la palabra dicha o escrita, improvisa la primera vez que hace un trazo en el espacio o en la hoja en blanco, es el primer acto de su creación. Aunque para comenzar se haya planteado una idea, el caneová, va a lanzarse en lo desconocido. Después de ese primer acto, el actor-improvisador-autor repite, retoma, modifica su juego, que el público a continuación precisará; es con este último que se llegará a la conclusión.³⁶

Se la denominaba comedia de improvisadores y poco más se podía decir de ella. Este silencio del que nos habla Marco de Marinis, como un raro secreto a voces, por no querer arriesgarse a mostrar el conocimiento de su oficio, es algo llamativo. Sin embargo no es de extrañarse ya que en general en las artes folclóricas suele suceder lo mismo, en parte para preservar la impronta original, que se transmite de generación en generación, de padres a hijos, y en parte para otorgarle mayor legitimidad a la transmisión oral que sostiene un tradicional saber artesanal.

Si observamos la historia del cante hondo (flamenco), como también las tonadas y cantes folclóricos de América (lengua pre-colombiana), podemos coincidir en que solo se aprenden acercándose a los más herméticos círculos de culto.

Sin embargo, renovado interés en investigar la historia del teatro dieron con valiosísimos materiales que nos dan testimonio de una forma singular de registro escrito de la pieza teatral a la que se reconoce como cañamazo,³⁷ obviando los ya mencionados registros iconográficos, como los grabados de Jacques Callot, grabados del *Recueil Fossard*, las pinturas de Marco Marolo, fotografías de frontispicios y frescos de castillos europeos y una gran variedad de grabados de colecciones privadas.

La iconografía no solamente es bella –Jacques Callot ha sido uno de los grandes maestros de la técnica de grabado en metal–, también nos acerca al estilo de la *commedia dell'arte*, y sobre este enfoque se han llevado adelante investigaciones en el campo de la actuación, como la de John Rudlin en *Commedia dell'arte, an actor's handbook*.

Con respecto a la escritura de los guiones, y cómo se gestaba la obra dramáticamente, hoy sabemos que contaban con un modelo de escritura al que llamamos cañamazo. Se trataba de bocetos de argumentos, anónimos, donde podemos ver claramente el reparto del mismo, más que la trama argumental. Tanto una como otra compañía podían tomar el mismo cañamazo y representarlo, de igual modo que sucede con una obra dramática preexistente. El valor residía en el ingenio de sus intérpretes y no tanto en la estructura del autor.

Los personajes eran casi los mismos en todas las obras, variaba el argumento y tan solo algunos vínculos, y según las necesidades del *canovaccio*³⁸ aparecían personajes menores o circunstanciales y se repetían los protagonistas de la *commedia dell'arte* que son las grandes máscaras, dos parejas de enamorados y dos mujeres. Esta particularidad le daba historia al personaje, el público veía el comportamiento del personaje en diferentes argumentos, ya conociendo su conducta. Para el receptor la máscara tenía historia, de ahí la tradición de los comediantes de dedicarle su vida a la representación de una única máscara o personaje y hacerse experto en el juego de Arlequino o de Esmeraldina o Scapino etc.

Los personajes de la comedia del arte eran concebidos de forma semejante a la de un luthier con su instrumento. Creaban al personaje desde la materia, para luego ir encontrando su accionar característico, algo propio del arte de las máscaras, que en armonía con el vestuario, accesorios y objetos, movimientos, voces y temperamento, cobraban vida.

Las máscaras de la *commedia dell'arte* llevan a un juego limitado del cuerpo, que se manifiesta en actitudes remarcables. No se puede actuar debajo de una máscara como en la vida. Es necesario sostenerla por fuera del naturalismo, hay que actuarla, inventar aquello que prolongará la dimensión de su vida y una vida que no ha sido jamás mostrada.³⁹

Cada personaje se comportaría como el instrumento musical en un *ensemble*. De cada uno de ellos se esperaba que respetara su identidad original, creada a partir de su máscara, una totalidad expresiva previsible, como sucede con los instrumentos musicales.

De un Pantalone se espera un cierto número de reacciones, respuestas y acciones al igual que de cada uno de los personajes de la comedia. Es así que observamos ciertamente codificado el juego actoral, principalmente porque definiremos el estudio de la *commedia dell'arte* como un teatro de máscaras.

El núcleo argumental y tres herramientas de escritura

La *commedia dell'arte* era una comedia sentimental, en el núcleo de las historias se contaban las vicisitudes de una pareja de jóvenes enamorados. Los artistas *dell'arte* desarrollaban el espectáculo centrando el argumento en las figura de dos jóvenes desdichados por no poder lograr su unión, frente al mandato de sus progenitores quienes querían para ellos otro destino; era allí donde comenzaban a danzar alrededor de estos personajes todos los demás caricatos de la *commedia dell'arte*. Enmascarados y extrovertidos que solo se veían a sí mismos mientras los sentimientos puros e ingenuos de sus enamorados se escondían por los rincones so pena de grandes crisis de ira de los padres. Era esta confrontación de valores lo que hacía que la comedia rodara su encanto, allí veíamos las intrigas y los intereses por responder al mandato de la razón o de los sentimientos.

Los contrastes ponían de relieve los detalles y las virtudes que se querían destacar. Los enamorados serán personajes a cara descubierta, igual que la criada cómplice de su amor, con un estilo de actuación más natural, mientras todos los demás que los circundan son las máscaras de la comedia. Por otra parte las mujeres serán quienes asumirán el recurso del travestimiento, de efecto cómico y ejercicio de habilidad actoral.

Para desarrollar los argumentos de la escena, improvisaban a partir de tres instrumentos de escritura: el cañamazo, el *zibaldone* y el *lazzi*, este último propio al lenguaje del gesto.

El cañamazo⁴⁰ cumplía las veces de reparto, y también de argumento. El argumento-cañamazo, es un relato en prosa que cuenta los antecedentes de la historia que se va a representar. Es un relato en tiempo pasado, no anticipa la acción, son descripciones de situaciones de los personajes, que han generado el conflicto necesario para que ocurra la acción. Se refiere, a las circunstancias acaecidas de los personajes involucrados en la historia que pasarían a improvisar. Es la característica propia *dell'arte*, ya que un cañamazo les era suficiente para crear una obra al *improvviso*.

Este sistema de juego teatral, se completaba con la escritura del *zibaldone*. Los actores continuaban el argumento con la ayuda de un *zibaldone* equivalente a un cuaderno o diario de pensamientos, utilizado como registro escrito, para la representación de la obra. Era un punteo ordenado de las entradas y salidas del escenario de cada uno de los personajes de la obra; de esta manera ellos podían consultar detrás de escena cuándo debían aforar y cuál era el propósito que tenían que expresar, para que la acción continuara. Esta herramienta ayudaba a no perder el ritmo de la escena, y a llevar registro de los principales pensamientos de cada personaje.

El *zibaldone* era una ayuda-memoria para los intérpretes. La consultaban durante la representación, como si se tratara de un apuntador para el actor. Guiados por este plan previo de aparición de personajes y su mutis por el foro, todo lo demás estaba librado al talento de improvisación de cada comediante.

La tercera herramienta o recurso espectacular consistía en un *lazzi* (o lazo), una brevísima escena graciosa de brillante comicidad, por lo general corporal, con la que el personaje distraía y unía dos partes de la trama que habían perdido continuidad. Generalmente estaba a cargo de los actores que representaban a los *zannis*, por sus características juveniles, acrobáticas y sus multifacéticas aptitudes artísticas, malabaristas, músicos, mimos, *clowns*, *buffon*. Los *zannis* eran los fundadores del juego de la *commedia all'improvviso* y habían adquirido ya la experiencia para percibir las demandas de su público. Generalmente el *lazzi* era una secuencia coreográfica conocida, tradicional de un *zanni*, y es sabido que el público requería volver a verlo dentro de los diferentes argumentos; es semejante al fenómeno del circo del siglo XIX y principios del siglo XX, donde perduraban los números clásicos de *clowns*, convertidos en estrella de los espectáculos, a veces se iban de un circo a otro donde hacían los mismos números. De igual modo el *lazzi*, como un acto de *clown*, tenía la finalidad de divertir y provocar la risa. En el fragmento de la obra del siglo XVIII, *Arlequin poli par l'amour*, de Mariveaux⁴¹ el autor nos dice:

El maestro de baile que estaba esperando órdenes, comienza a enseñarle los movimientos para hacer la reverencia. Arlequino, contento con el anillo, intenta seguir la lección haciendo un *lazzi*, hasta el cansancio.

En la siguiente escena agrega:

Se trata de un *lazzi* tradicional de Arlequino que consiste en un mugido que se repite de vez en cuando entremezclado con sollozos; siempre causa efecto de risas. Porque parecería que tiene el corazón cerrado y de repente se lo escucha rugir con todas sus fuerzas.

Reflexiones acerca de la belleza

El Renacimiento Italiano fue un período en el que el florecimiento de las artes plásticas dio al mundo obras de extraordinaria belleza. Contrariamente a la idea medieval, durante el Renacimiento se instala la celebración del presente, cosa que la *commedia dell'arte* refleja por su inmediatez en el arte de la improvisación.

El renacimiento nos presentará una mujer bella, no solamente por sus proporciones sino por su enigmática presencia. En ella se adivina otra verdad suprarreal o sublime, que supera la definición de la belleza como la proporción de la partes con el todo. Los artistas nos mostraban la figura femenina rodeada de elementos pictóricos nuevos. Esta idea de belleza y estas manifestaciones pictóricas tenderán a ponernos en primer plano a la mujer como modelo.

Sus desnudos, sus formas, los esfumados de Leonardo da Vinci, buscan darles misterio a sus rostros, las actitudes pasivas y expuestas gentilmente para ser observadas sin ningún esfuerzo, estarán articulando un deseo de acercarse a lo femenino como lo perfecto.

Comprender los cánones de belleza en su época permite ver la similitud que se encuentra entre los patrones dominantes del arte plástico con el protagonista (de lo bello como femenino) que adquiere la actriz en los escenarios *dell'arte*.

La actriz Isabella Andreini, de la compañía de Flaminio Scala, crea el personaje de la enamorada, con tanta belleza y magnitud que a partir de ella todos los argumentos incluirán a dos mujeres: la ya conocida pionera de la comedia, la criada (Colombina, Ricciolina, Tomasina, Arlequina entre tantos otros nombres) y la poetiza enamorada que siempre tendría el nombre de su creadora, Isabella.⁴²

A partir del rol de Colombina, en 1653, Patricia Adami recreaba el rol de Beatriz, y se decía: “de estatura menuda, la tez apenas oscura, pero extremadamente linda”,⁴³ famosa por su cuarteto:

*Maid pour enchanter les oreilles
pamer, pleurer, et faire merveilles
Mademoiselle Beatrix,
Emportas ce jour-là le prix.*

La invención de la perspectiva⁴⁴ y la pintura al óleo, permitieron a los artistas del Renacimiento Italiano proponer el ideal de lo deseado, con la posibilidad de dar a los cuadros una concepción de luz y armonía dentro del tiempo tridimensional de la perspectiva y la voluptuosidad del color al óleo.

La mujer era el centro de la *commedia dell'arte* así como era el centro del ideal de belleza del arte del Renacimiento Italiano. Con los contrastes que se entablan principalmente entre la belleza de las mujeres y la estética grotesca de las máscaras que las rodean, la *comedia dell'arte* supo captar y conjugar los valores en tensión que serían articulados en una nueva oda de lo bello y de la juventud, respecto al paso del tiempo.⁴⁵ Lo singular es que lo hicieran de forma artesanal, no erudita, construyendo un lenguaje teatral popular.

La música en el teatro de artesanos

La *commedia dell'arte* integra composiciones musicales en sus representaciones. Este es a mi entender, uno de los mayores indicios de su calidad artística. En su dedicación para componer las canciones, melodías y su práctica para la ejecución reside su mayor firmeza. Se explica también la aptitud que poseían para la palabra en verso, y la integración de sonoridades varias, de acuerdo a los dialectos, formas de mayor y menor riqueza gramatical. Sonoridades del lenguaje tratadas con sentido musical, como ya se ha dicho, heredando la tradición trovadora y juglaresca anterior.

Podemos constatar en las litografías el empleo de instrumentos musicales melódicos. La mandolina, la viola, la flauta, el laúd, a veces una lira, como también la pandereta y los crótalos.⁴⁶ Por supuesto eran todos instrumentos fáciles de portar en la escena, de un tamaño acorde a las exigencias de movimientos ágiles, que requería el juego teatral.

Era necesario que la obra se acercara al pueblo por medio de las canciones y ejecuciones musicales, aun en medio de un drama, como se puede observar en

la obra de Shakespeare, en las propias del Siglo de Oro español y también en las del siglo XVIII de Mariveaux y Carlo Gozzi.

Carlo Goldoni, en *El hijo de Arlequino perdido y hallado*⁴⁷ de características semejantes al juego de los comediantes italianos, incluye una canción, con su estribillo, de influencia francesa; estamos hablando del período final de esplendor de la *commedia dell'arte*, cuando las compañías más exitosas ya habían conquistado su lugar en la Corte del rey de Francia, y se la reconocía como la comedia de los italianos.

J. J. Rousseau, escribe un *petit amouissement*,⁴⁸ y también una obra pionera que da origen al primer melodrama musical, *Pygmalion*, cuya escritura relaciona la música con la palabra como diálogo. Él mismo compuso la melodía de los pasajes musicales para instrumento de arco y cuerda, dando las indicaciones de los tiempos musicales para responder a la palabra.

De esta fuerte influencia en el área musical teatral existen también otras implicancias documentadas de la época (siglo XVIII), según el estudio de Alfredo Canedo.⁴⁹

Toda la historia de la música está en la conexión progresiva de choques de estilos sabiamente dosificados y calibrados; si disonantes al comienzo, más tarde, poco a poco, expresivamente placenteros. Los mismos flotaban en la Europa de mediados del siglo XVIII con el enlazamiento de la música francesa a la italiana por un ingenioso de rara osadía. Llamábase Juan Jacobo Rousseau, cuyas composiciones *romanceadas* hacían sospechar de imitación servil en la *italomanía* musical de la época.

Ya por mediados de siglo el clasicismo musical francés, elegante y reflexivo, llevaba consigo el propio agotamiento, por lo que Rousseau sintió la necesidad de sustituirlo con una escritura clara, rica en timbres, maravillosamente equilibrada, melodiosa y sentimentalmente romántica. Entendió perfectamente que la música de las parisinas salas de concierto tendían a lo frívolo y racional, mientras la italiana a lo fantástico y pintoresco, al ideal elevado y a bellos e ingeniosos contrapuntos; de ahí su propensión instintiva a sacar partido de una música influida menos en el clasicismo o rococó francés que en cromatismos y modulaciones armoniosas.

(...) Rousseau, alternaba la prosa de sus novelas *Emilio* y *La nueva Eloísa* con ejercitaciones para clavicordio, piano y violín sobre obras de Bach, Mozart y Pergolesi. Ya por entonces había aprendido lo difícil de imponer el estilo y tono de su música en círculos brillantes y refinados de la sociedad parisina. Prueba de tal recelo fue *Las musas galantes*, 1745, en versos, recitados y coros entrelazados con rápidas modulaciones musicales de gusto italiano.

(...) Ciertamente, la música roussoniana pertenecía al género amable y fácil, acomodada con más gusto a la gentileza italiana que a la noble intransigencia de Rameau.

(...) A las diatribas de melómalos adheridos al clasicismo, Rousseau respondió con la pequeña ópera elegante y graciosa *El adivino de la aldea*, escrita en versos propios y estilo bufo italiano, que Luis XV no pudo resistirse a canturrear, aunque no muy correctamente, algunos pasajes musicales relativos a la vida pastoral inocente y sencilla en las campiñas francesas.

Volviendo al centro de nuestra cuestión, podemos comprender la impresión que debían tener las representaciones italianas en la Corte del rey cuando con ellas se disfrutaba de un artístico modo de cantar y bailar, y de hacer músicas nuevas con armonías simples.

Testimonio de la influencia de los personajes de la *commedia dell'arte* en el campo de la música y el ballet de finales del siglo XIX, cito la obra de Ricardo Drigo, realizada por encargo para el célebre Petipa, tal vez uno de los más grandes coreógrafos del ballet ruso de la época zarista. Se titula *Un millon de Arlequines*, y sus personajes principales Arlequino, Pantalone, Colombina, Pierrot y *clowns*, integran el libreto de la suite *Arlequinada*, en el cual se encuentra la famosa *Serenata de Arlequino*, para ser acompañada por mandolina, y también la *Berceuse de Colombina* que compuso especialmente para el arpista Albert Zabel.

NOTAS:

- 1 *Stages*: prácticas de determinado contenido específico.
- 2 Jacques Lecoq, *Le théâtre du geste*, traducción Cristina Moreira, Bordas, 1987.
- 3 Da Vinci modeló la forma humana perfecta basándose en las proporciones postuladas por Vitruvius, un antiguo arquitecto romano. El bosquejo que Da Vinci realizó buscando las proporciones divinas del ser humano está acompañado de una larga nota en la que el maestro adjunta las indicaciones métricas y proporcionales del cuerpo y algunas observaciones como esta: "La apertura de los brazos del hombre es igual a su altitud". La imagen es emblemática de la concepción humanista del hombre como microcosmos y de la teoría de las proporciones *ad quadratum* y *ad circulum*. Hoy en día es una de las figuras humanas más reconocida del mundo.
- 4 Jean Duvignaud, *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- 5 Teatralidad: el término aparece en Francia en 1954, en la pluma de Roland Barthes.
- 6 André Helbo, *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?*, Galerna, 2012.
- 7 André Helbo, op. cit.
- 8 Con el término *canovaccio* se indican los elementos de una trama de ópera sin hacer una descripción detallada. En la *commedia dell'arte*, era el también llamado escenario, que formaba la trama, a partir de la cual se desarrollaba la improvisación de los actores.
- 9 Ver parte tres, Cannevas-Argumentos de Comedia.
- 10 El conde Carlo Gozzi (Venecia, 13 de diciembre de 1720 - 4 de abril de 1806), escritor italiano, fue uno de los mayores representantes de la oposición al movimiento ilustrado de la Italia del siglo XVIII. Sus obras teatrales nacen, al menos así lo afirma él mismo, como una reacción contra las obras de Pietro Chiari y Carlo Goldoni, a los que acusaba de ser malos escritores e inmorales. Desde el principio creó un subgénero teatral nuevo parodiando las bagatelas escénicas de estos autores, la fábula escénica, en la cual se mezclan sobre una endeblez temática cómica, lo fantástico y lo maravilloso, el cuento de hadas y la bufonada. Su debut teatral se produce en 1761 con *L'amore per le tre melarance o Analisi riflessiva della fiaba (El amor de las tres naranjas o Análisis reflexivo del cuento de hadas)*, llevado a la escena por la compañía de Antonio Sacchi (o Sacco, que representaba la 'máscara' de Truffaldino), probablemente la última gran compañía de *commedia dell'arte*; el músico ruso del siglo XX Sergéi Prokófiev compondrá en el futuro esta popular *fiaba*, con la que Gozzi inaugura una serie de diez adaptaciones teatrales de cuentos infantiles (*fiabe teatrali*) en las que se oponía al teatro ilustrado de Carlo Goldoni introduciendo en ellas personajes de la *commedia dell'arte*, desarrollando argumentos alejados del 'realismo' del rival y transmitiendo una ideología ultraconservadora opuesta a la de sus modelos parodiados.
- 11 Allardyce Nicoll, *Il mondo de Arlequin*, en Cambridge University Press, 1963.
- 12 *Il pellegrino fido amante, Il vecchio geloso, La fortuna de Flavio*. Ver en apéndice tres bocetos compilados por Allardyce Nicoll.
- 13 Pier Maria Cecchini (Ferrara, 1563-1645) actor italiano, capocómico de la compañía de los Accesi, distinguido por la creación de su personaje, su máscara era la del *zanni* Frittellino.
- 14 Enzo Petraccone (Nápoles 1927) en *Supplico*, Barbieri.
- 15 Compagnia di Ser Maphio, Compagnia dei Gelosi, Compagnia Degli Accesi, Compagnia dei Confidenti, Compagnia dei Fideli, Compagnia degli Uniti, Compagnia della commedia italiana.
- 16 Barbieri, *Discorso* (Pandolfi) vol III, pag. 376.
- 17 Andrea Perrucci, alias Casimiro Ruggiero Ocone o Enrico Preudarca (Palermo, 1651-Napoli 1704), dramaturgo, libretista, autor y teórico de la *commedia dell'arte*, como jesuita también autor en el teatro religioso, y poeta latino. Su obra más conocida es *La cantata dei pastori*, escrita en 1698 bajo el seudónimo de Casimiro Ruggiero Ugone. Ópera en tres actos, que contó con una notable popularidad en el teatro napolitano, representada en la noche de Navidad en el *ottocento*, con una viva tradición que es renovada en la actualidad.

18 *A history of the theatre*, Glynn Wickham, 2da edición, Cambridge University Press, 1992.

19 Niccolò Barbieri (Vercelli, 1576 - Modena, 1641) actor italiano destacado en la compañía de los Gelosi que fue reconocida en París en 1604, regresó a Italia entre 1623 y 1625, trabajó con la compañía de los Fideli, y después con los Confidenti, y regresó a París con los Fideli, recibiendo grandes honores del rey de Francia Luis XIII.

20 André Helbo, op. cit.

21 André Helbo, op. cit.

22 Jacques Lecoq, op. cit.

23 *La farsa de maese Pathelin* es una pieza de teatro compuesta a finales de la Edad Media, hacia 1457. La primera edición impresa data de 1464. Se le atribuye la autoría de esta obra, a menudo considerada anónima, a Guillaume Alexis. Está escrita en versos octosilábicos (contiene 1605 versos) en dialecto de Île-de-France. La popularidad de la pieza se prueba por el número de ediciones que fueron hechas antes del siglo xv.

24 Adam de la Halle, también conocido como Adam le Bossu (Adam el jorobado) y le Boiteux (el cojo) (1237-1288), trovero, compuso sus trabajos en lengua de oïl; poeta y músico francés quien terminó con la tradición largamente establecida de escribir poesía y música litúrgica, siendo uno de los fundadores del teatro secular en Francia. Pertenece a la tercera generación de trovadores, que desarrolló su trabajo entre 1250 y 1300.

25 Roland Barthes en *Ensayos críticos*, Seix Barral, 1964.

26 Nora Sforza, en *Historia del actor II*, J. Dubatti ed., Colihue, 2009.

27 Un juglar era un artista del entretenimiento en la Europa medieval, dotado para tocar instrumentos musicales, cantar, contar historias o leyendas. Se diferenciaban de los trovadores por sus orígenes más humildes, por tener como propósito entretener y no ser autores de sus versos, porque generalmente eran copias de versos de trovadores arreglados por ellos mismos, aunque sí existían algunos que componían sus propias obras, que solían ser de amor, batallas, aventuras... Dentro de la primera etapa de la Edad Media entre el siglo x y la primera mitad del siglo xiii predominaban los juglares épicos (poetas cultos en realidad) que normalmente recitaban tiradas y fragmentos de poesía narrativa o biográfica. A partir de la segunda mitad del siglo xiii y en el siglo xiv predominan más los juglares líricos que recitaban la llamada "poesía cortesana." La diferencia entre estos dos términos es que los primeros se dedicaron más que nada a la composición, aunque a veces interpretaban sus propias obras, como lo hacen los cantautores en la actualidad. Estos músicos-poetas recibían el nombre según su lugar de origen: *troubadour* en el sur de Francia, o *minnesänger* en Alemania. Escribían sus canciones en lenguas vernáculas y los temas fundamentales fueron el amor cortés y el espíritu caballeresco de los héroes de las Cruzadas. Por otra parte los juglares hacen referencia a cantores, pero también a saltimbanquis, lanzadores de cuchillos, equilibristas, domadores, etc. Eran meros intérpretes, artistas ambulantes cuyo arte solía incluir la declamación, el canto y la música instrumental. En la *Crónica general de Francia* se hace mención de los juglares; algunos asistieron a las bodas de las hijas del Mio Cid. En tiempo de Alfonso X el Sabio se multiplicaron tanto que llamaron la atención de la Corte y fueron objeto de disposiciones particulares en las leyes, como en la Ley 4ª, título VI, Partida 7ª en que se les declara infames. También por la Ley 3ª, título XIV, Partida 4ª, se prohibía a las personas ilustres que tuvieran por barraganas a juglaresas ni sus hijas. Por lo que se ve, el arte de representación no era infame en sí mismo sino por las personas que lo ejercían. Posteriormente se introdujo en las iglesias y sirvió para las solemnidades religiosas, conocidos como juegos de escarnio y posteriormente los teatros, que fueron los ensayos primitivos de la poesía dramática en España, los cuales imitaron la licencia de obra y procacidad de aquellos juegos. En el siglo xv es cuando se conoce la primera pieza dramática evolucionada de los juegos de escarnio titulada *Danza de la muerte o danza general que entran todos los estados de la gente*, escrita en coplas de arte mayor y atribuida a Rabino dos Santos. No obstante esto, hasta el último tercio del siglo xv no empezó a tomar la poesía dramática una forma determinada con las composiciones de Juan del Encina.

28 Jacques Lecoq, op. cit.

- 29 Jean Jacques Rousseau, *Oeuvres completes*, vol II, Gallimard, 1964.
- 30 John Russell Brown, *The Oxford Illustrates History of the Theatre*, University Press, 1995, p. 121
- 31 Félix Lope de Vega y Carpio. Madrid (25 de noviembre de 1562 - 27 de agosto de 1635), fue uno de los más importantes poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español y, por la extensión de su obra, uno de los más prolíficos autores de la literatura universal.
- 32 Los *tropos*, eran composiciones musicales, a manera de estribillos, que reiteradamente cumplían la función de enlace y de alabanza o recordatorio de la liturgia.
- 33 Iconografía bizantina, simbología de los colores: los colores, producto de la descomposición de la luz, tienen en iconografía un lenguaje propio y son portadores de un lenguaje místico, trascendente.
34. ver Apéndice: El arte en el Renacimiento.
- 35 Ver en parte tres
- 36 Jacques Lecoq, op. cit.
- 37 Allardyce Nicoll, op. cit.
- 38 Ver parte dos, *canovaccio*.
- 39 Jacques Lecoq, op. cit.
- 40 La palabra "cañamazo" está empleada como tela leve sobre la cual se practican bordados, la traducción al francés *cannevá* es mas definitiva en su consideración de término teatral ya que significa especialmente el trabajo de bordado en punto cruz. Equivalente al término italiano *canovaccio*.
- 41 *Arlequin poli par l'amour de Mariveaux*, traducción C. Moreira, fragmento, parte tres.
- 42 Cristina Moreira, *Las múltiples caras del actor*, INTeatro, Buenos Aires, 2008.
- 43 Maurice Sand, *The History of Harlequinade*, Martin Seker, 1915. Traducción: Criada para encantar a los oídos, dejar atontados, hacer llorar y hacer maravillas, la señorita Beatriz se lleva el premio en este día.
- 44 Ver apéndice, Telón pintando
- 45 Luis de Góngora y Argote, *Las firmezas de Isabella*, fragmento.
- 46 Crótalos: antiguas castañuelas de origen griego que en la Antigüedad serán tocadas por las vírgenes de los templos para las danzas ceremoniales, hechas en piedra.
- 47 Carlo Goldoni, *El hijo de Alrrlequin perdido y hallado*, ADE.
- 48 Cita: "Encontraremos en la pluma de J. J. Rousseau un *petite ouvrage*, *Arlequin amoureux malgré lui*, que se inserta en la tradición de los comediantes italianos que habían representado en la Corte, en 1722 *Arlequin amoureux par enchantement*, en 1740 *Arlequin amoureux par complaisance*, y en 1748 *Arlequin amant malgré lui*.
49. Alfredo Canedo, *La rebeldía musical de J. J. Rousseau*, revista mensual de publicación en Internet, n° 52, mayo 2004.

didáctica de la
commedia dell'arte

parte 2

Preparando a los actores para la *commedia dell'arte*

En mi experiencia como docente teatral he podido observar que el mayor interés de los estudiantes de teatro por la *commedia dell'arte*, surge de la curiosidad en el uso de la media máscara, y por la dificultad de imaginar un teatro donde todos sus intérpretes improvisan.

La primera necesidad será contextualizar al actor de esa época como un heredero de las manifestaciones anteriores, encontrando en la juglaresca una fuerte inspiración para el trabajo actoral.

Sabido es que trovadores y juglares, en la historia de nuestra cultura occidental, fueron quienes se manifestaron libremente durante el Medioevo como narradores y cantautores. Ya hemos citado, al reconocido trovador Adam de la Halle⁵⁰ a quien se le atribuye la obra *El juego de Robín y Marion*. Después del siglo XV el arte de los trovadores fue transformándose, adoptando una actitud más bufonesca y acrobática, eligiendo temas sentimentales y de historias cortesananas. A estos se los llamó juglares en diferenciación con los primeros. Los juglares no siempre eran autores de las historias y letras de las canciones, ellos adaptaban las ya existentes a los fines que se proponían.

Es posible reconocer en los comediantes del siglo XVI la herencia de la juglaresca, y comprender la improvisación, el canto y la poesía en verso libre como una exaltación del hecho espectacular. Se destaca en su innovación, el avance hacia un teatro de oficio, realizado por un conjunto de artistas independientes, que decidían conformarse en una compañía itinerante.

Una característica del relato de este lenguaje se encuentra en la multiplicidad de acciones expresivas de sus intérpretes. Hemos visto que tenían un estilo creado a partir de actitudes corporales, mímica y muecas, efectos cómicos y acrobacias, en el cual sabían conjugar la palabra en verso, canciones y danzas, todo ello con increíble gracia y sentido del humor.

Una manera de acercarse al estudio de la improvisación *dell'arte* consiste en ofrecer a los actores muy variadas propuestas que agilicen su expresión oral, motivando la creación libre de un discurso semejante a las romanzas o a las canciones. Con tema libre, a modo de juglares, el actor puede integrar en su

relato improvisado, la voz cantada, acompañarse de algún instrumento de cuerdas o percusión, e incorporar los gestos necesarios para destacar su narración.

La nueva comedia

Carlo Goldoni fue defensor del teatro de comedia popular, lo cual le significó el menospreciado de sus contemporáneos. No olvidemos que en su contexto iluminista todo giraba en torno a la superioridad de la razón y la ciencia por encima de los sentimientos.⁵¹

El declive de la *commedia dell'arte* en el siglo XVIII, se produce cuando es desplazada por un lenguaje teatral nuevo que responde a las necesidades sociales y estéticas de su época. Será el realismo de los personajes, que adoptan en Goldoni la forma de la nueva comedia italiana, al recrear con maestría el lenguaje *dell'arte*.

Ya he dicho al comienzo de este capítulo, que los estudiantes se interesan en descubrir cómo es que improvisaban una obra en tres actos. Resulta una excelente posibilidad el trabajo, la lectura y análisis de la obra escrita de Goldoni, como el testimonio más directo para ingresar en el mundo de la *commedia dell'arte*; *Alrequino el servidor de dos patronos* y *El hijo de Arlequino perdido y hallado* respetan, según críticas de la época, las características del juego de los comediantes italianos.

Meyerhold y Copeau volvieron su mirada a las fuentes de inspiración *dell'arte*, para renovar y revitalizar la escena teatral que atravesaban, al permitir al intérprete la coautoría de la obra o sea que la distribución del poder fuera repartida. Meyerhold propuso una organización horizontal y no piramidal en la tríada autor-actor-espectador. Y J. Copeau manifestaba: “Hay que reinventarlo todo”, identificándose con el valor que cumple una preparación física estricta, en el cuerpo del actor.

Ambos coincidían en el empleo de máscaras y el lenguaje del gesto, como también técnicas de circo, para un nuevo teatro de principios del siglo XX, y la *commedia dell'arte* ya había dado muestras de los alcances de sus intérpretes y de las compañías de trabajo. Ambos pensadores inferían del trabajo artesanal de los comediantes italianos del *cinquecento*, el origen popular y el concepto del oficio de actor, también conceptualizado como un obrero del arte, en oposición al teatro burgués de su tiempo.

Planteo didáctico

Desde mi experiencia docente he podido programar el abordaje actoral de la *commedia dell'arte*. Comienzo por definirlo como un estudio especializado, en un ejercicio de estilos, que estimula a encontrar, a partir de fuentes primarias y secundarias, una didáctica apropiada que permita recrear el universo perdido iniciado con la herencia de los trovadores y de los juglares del Medioevo; durante dos siglos y medio adquiriere sus maduros rasgos de identidad, y se desvanece a mediados del siglo XVIII con el realismo.

Si se comienza por transmitirles a los estudiantes el comportamiento físico de los personajes, que es en verdad por donde se inició la *commedia dell'arte* con aquellos personajes enmascarados del 1600, nos encontraremos con una gran dificultad. En cuanto el actor aparece en la escena y debe crear sus discursos continuando el plan o argumento de la obra, se queda sin palabras o convierte su escena en un drama realista. Es que son otros los tiempos y la formación que tenemos acerca de la actuación, principalmente motorizada por el conflicto, lo que conecta al actor con un pensamiento dramático. Para que el actor elija otra herramienta de improvisación hay que ofrecérsela. Es necesario darle libertad expresiva pero delimitarle las pautas de juego. Y aunque reconozco que durante varios años lo transmití de esta manera finalmente los logros de los personajes eran aplicados en obras preexistentes, Molière, Mariveaux, Goldoni, Shakespeare, lo que no es poco, pero quedaba vacía la intención original de aprender a improvisar una obra completa en el estilo *dell'arte*.

¿Por qué sucede esto? Es fácil de explicarlo; porque hablamos en prosa, porque nos acercamos a una escena a partir de su análisis y del conflicto como motor de acción y porque no leemos literatura del Siglo de Oro, ni poesía contemporánea en la misma proporción que escuchamos, leemos, y escribimos hoy en día. Porque la música se ha corrido de nuestra lengua, y la reducción del lenguaje para conversar, chatear y enviar mensajes digitales es algo aceptado.

Los esfuerzos por recrear un argumento de *commedia dell'arte* quedaban siempre opacados por la tentación de importar los juegos de los personajes a obras de texto. Dejando sin explorar su naturaleza más llamativa que es la improvisación en verso. Lo que me motiva es llegar a capacitar a los actores contemporáneos para el mismo juego virtuoso de los comediantes al *improvviso* y recrear un teatro popular en estilo *dell'arte*.

Por tanto es aconsejable dejar para un momento más avanzado del estudio lo que se refiere al comportamiento corporal específico de cada uno de los personajes y sus máscaras y ubicar el centro del problema en el uso del lenguaje, estimulando la capacidad de escribir versos, de crear sonetos, de soltar la palabra

con gracia e ingenio, ejercitando la capacidad de argumentar, la retórica de las frases, la declamación y la musicalidad.

El programa del taller hará un camino inverso al de la *commedia dell'arte*, desandando su proceso de desarrollo apogeo y decadencia. Partiendo del análisis de Marcos de Marinis⁵² comenzaríamos entonces por la tercera y última fase (cuando pierde sus características más originales), para unificar los personajes en un lenguaje cortesano, donde los modales y las inflexiones de la voz se asemejan a los modelos del Siglo de las Luces, siglo XVIII, de los cuales tenemos mayores referencias.

Comenzaremos por medio del *juego teatral*⁵³ a partir de obras del siglo XVIII e iremos hacia atrás hasta llegar a los primeros tiempos del Renacimiento.

- La primera etapa de la enseñanza estará especialmente dedicada a la búsqueda de la expresión improvisada de la palabra a partir de lecturas y ejercicios de escritura.
- La segunda etapa dedicada a la búsqueda de la corporalidad de los personajes de la comedia y los contrastes.
- La tercera etapa al juego de los personajes más primitivos en especial los *zannis* y su procedencia de la juglaresca anterior.

Comprendiendo lo que Marco de Marinis llama “un silencio paradójal”⁵⁴ aceptamos sus conclusiones, y nos enfrentamos a descubrir el secreto de una técnica que no quedó explícita.

Ejercicios

1. Una ejercitación atractiva es partir de fragmentos de la obra de Goldoni (*Arlequino servidor de dos patronos*) y realizar una improvisación de la escena, seguido de una lectura a viva voz, haciendo hincapié en el ritmo de la palabra escrita, intentando sostener o acortar debidamente alguna de las palabra para encontrar el ritmo original con que fueron escritas.

2. El mismo objetivo del ejercicio, variando los fragmentos literarios, a partir de obras francesas del siglo XVIII, *Arlequin poli par l'amour*, de Mariveaux:⁵⁵ *Arlequin amoureux malgré lui*, de J. J. Rousseau; poniendo especial interés en descubrir la melodía del lenguaje.

3. Serán igualmente inspiradoras las obras de la literatura castellana del siglo XVII, los *Entremeses* de Miguel de Cervantes (1547-1616),⁵⁶ que presentan similitudes con algunos caracteres de la comedia, como el Sr. Cañizares en *El viejo celoso* respecto de Zan Pantalone en *Il vecchio geloso*.⁵⁷ Realizar el mismo ejercicio con fragmentos escogidos de comedias como puede ser de *La Celestina*. (ver apéndice p. 160)

4. Realizar una descripción de sí mismo en estilo cervantino, parafraseando al autor.⁵⁸

Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies. Este digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*... llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra.

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

5. Otra ejercitación consiste en la lectura y entonación de un soneto de Lope de Vega (1562-1635),⁵⁹ a elección, practicando la musicalidad del verso. En la *commedia dell'arte* todos debe mantener el equilibrio de la narrativa y tendrán que crear réplicas cuyo contenido y ritmo sea el adecuado para la escena.

Soneto de repente

Un soneto me manda hacer Violente,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto,
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho
que voy los trece versos acabando:
contad si son catorce y está hecho.

LOPE DE VEGA

El objetivo de estos ejercicios actorales es desarrollar el interés por la lectura de obras que enriquezcan el vocabulario y organicen la forma a imagen de las mismas. Es de suponer que Isabella Andreini y Flaminio Scala convivían con las producciones de teatro de autor de España, Alemania, Francia e Inglaterra, y que ellos intentaron evocarlas, con obras originales que surgían de la creación colectiva. La práctica de estilo *dell'arte*, debe descubrir la riqueza de vocabulario, reproducir el ritmo y melodía que contiene una frase poética y evocar los estilos de escritura renacentista.

A los cómicos bien experimentados en el arte de vivir, no les quedaba otro remedio que el de adaptar para su repertorio cuantas obras españolas les venían a mano, como resultado entre la fiestas del público, y el deseo de satisfacerlo por parte de los cómicos, la comedia española echo raíces e los suelos de Italia, quedándose en el repertorio de la *commedia dell'arte* hasta finales del siglo XVIII.⁶⁰

La búsqueda de la palabra en verso (ver apéndice p. 162)

Al estudiante actual, para interpretar la *commedia dell'arte*, le significa un esfuerzo, ya que se trata de la improvisación con estilo barroco, semejante a la creación espontánea de la poesía o de una copla.

Dentro del campo de la tradición y el folclore resulta cercano el hábito de participación festiva con coplas, poesías y canciones; en cambio, el estudio de la actuación se especializa en técnicas que por lo general tienden a capacitarlo en la interpretación del texto preexistente. Menos frecuentes son los estudios de actuación que comiencen por la sonoridad del lenguaje o por la búsqueda de una improvisación de la palabra en verso. “La poesía es el intento de preguntarle a las palabras quiénes somos. Como los sueños, ellas saben mucho de nosotros, quizás más que nosotros”.⁶¹

A partir del pensamiento de Ivonne Bordelois es conveniente proponer ejercicios breves que lleven al actor a descubrir el secreto del origen de cada palabra.

En *Nuestras raíces indoeuropeas* Bordelois nos explica que es como si trazáramos nuestro ADN lingüístico, recorriendo el camino hacia atrás, hacia el comienzo de los tiempos del hombre y encontrarnos en el camino elementos comunes a nuestras lenguas.

Un actor puede estar en la escena jugando con su voz y su lenguaje hasta descubrir en la palabra misma, su origen, su raíz, su primer sonido, su historia

lejana; y puede improvisar con la palabra y el gesto lo que quiera, según sus impulsos y asociaciones con imágenes, con memorias emotivas diversas (sensoriales o psíquicas), como si fuera por primera vez.

Para este trabajo propongo realizar ejercicios de relajación y principios de eutonía⁶² para luego evocar de manera muy nítida un balbuceo inicial asociado a la memoria emocional.

1. Bordelois, nos dice: “Las palabras nos cuidan”. Es una concepción del lenguaje que permite al actor querer a sus palabras como si se tratara de un contacto físico con ellas y a través de ellas. Cuidar las palabras o pensar que las palabras nos cuidan a nosotros, en el universo poético. Capacitar a los estudiantes de comedia al privilegio de tener voz y lenguaje de miles de palabra creadas para expresar nuestros sentimientos y nuestros pensamientos más abstractos. Se podrán realizar improvisaciones en dúos para que dialoguen libremente, sobre cualquier tema, intentando cuidarse con cada palabra que pronuncian.

2. En *el cuerpo diminutivo*, Ivonne Borelois, despierta en mí la idea de un ejercicio en continuación temática con el anterior. Se les dirá a los estudiantes que se refieran a todo cuanto es posible en su conversación con diminutivos. Así serán tus ojitos, mi casita, la ruedita, el cochecito, el arbolito, etc. Esta ejercitación coloca al actor en la situación perfecta para más adelante acercarse a la interpretación de los enamorados de la *commedia dell'arte*, integrando onomatopeyas y palabras nuevas con las que se nombrarán afectivamente. Este trabajo de la búsqueda del lenguaje en los personajes sentimentales es fundamental para generar el contraste con los otros personajes que presentan un lenguaje vulgar, como es el caso de los criados, o del científico con el que se expresa el Dottore Graziano, mayormente en latín.

Esa fuente inconsciente y solidaria de placer que brilla en el habla popular en los chistes que brotan como salpicaduras en las conversaciones entre amigos, en las nuevas canciones hermosas, en las creaciones auténticas que surgen todos los días en el patio de un colegio, en la mesa familiar, en la charla de un grupo de adolescentes.⁶³

3. El ejercicio de imaginación del empleo de las palabras como si fueran cuerpos multiformes conduce al estudiante en el placer de hablar y a través del lenguaje llegar al otro. La palabra oral, se convierte por la deliberada intención del actor, en verbo. Pronunciar palabras con la intención que esa palabra sea caricia y consuelo hacia el otro, o bien sea puñal y mate o bien sea deforme y asuste o bien sea alegre y baile sin cesar, o bien sea hielo y enfríe, o fuego y encienda etc.

4. Se ejercita la descripción de algo bello con la integración de palabras de diferentes lenguas, ya que el sonido y la musicalidad de las palabras tienen una carga expresiva propia.

5. Bordelois valoriza las invenciones del lenguaje que los adolescentes hacen para comunicarse de manera nueva frente al mundo de las autoridades adultas. Se ejercita a los actores a imitar los lenguajes de los adolescentes, y también buscar la sonoridad de palabras en desuso expresándose a través de ellas como quien exhibe un talismán, lleno de colores y misteriosos poderes.

6. Se estimula la producción de un lenguaje elaborado que se diferencie del coloquio cotidiano, haciendo uso de formas poéticas como las metáforas, y comparaciones, buscando en lo posible seguir una métrica que permita la declinación en rimas de cada verso.

7. Se les sugiere que recuerden detalladamente un cuadro, y luego en el escenario lo describan como si lo estuvieran mirando, tratando de transmitir con el detalle la belleza que emana de la obra, con una descripción exaltada, rica en vocablos y buen gusto.

Tantos posibles ejercicios como sean necesarios para entrenar al actor en la libertad de buen decir. Sabiendo que si se quiere improvisar en estilo de *commedia dell'arte* se debe redescubrir la palabra y estar dispuesto a investigarla. Dentro de este ejercicio vale balbucear, pronunciar palabras sueltas sin conexión, inventar palabras y también el silencio, como espacios de reflexión durante el ejercicio.

El *grammelot* es el ejercicio por excelencia dentro de las técnicas de aprendizaje para la voz del *clown*, el trabajo fue publicado con el título *La voz del clown cocktail de letras*, que cito para esos fines.⁶⁴

Ubiquémonos en épocas en que las grandes diferencias se marcaban por estar dentro o fuera de los ritos religiosos. Las festividades paganas en las calles que conducían a la plaza central, en donde se hallaba la iglesia, tenían que ver con la pintoresca forma en que las sociedades feudales disfrutaban de la vida social. Época en la cual congeniaban los festejos populares —en donde abundaban el vino y mascaradas—, con las procesiones religiosas. Si vemos en el carnaval un momento especial para aquellos tiempos en que todos tomaban las calles para reproducir ritos y juegos, divertimentos y desfiles, es posible que ya encontremos antecedentes de este *cocktail de letras*, porque de esa lengua aún no por todos bien articulada, surgieron los idiomas dominantes de nuestra civilización.

Todos hablaban, pero los del pueblo lo hacían como podían, no el idioma erudito; hablaban con sonidos y una especie de imitación de la lengua propia

del feudo, eran más los gruñidos y las interjecciones que la sintaxis de la oración. De generación en generación se aprendía a nombrar a las cosas y a reconocerlas por sus sonidos, sonidos que sostenían las frases, oraciones mal construidas, verbos no conjugados, tiempos no desarrollados.

Era entonces lenguaje popular y elocuente con la carga y la libertad expresiva de quienes aún no sabían nada de colonialismo. El hombre de la gleba era un siervo o pastor pero no era esclavo. Sus sonidos, sus canciones y sus danzas se integraban de manera folclórica.

Esto es lo que Dario Fo rescató y reproduce con maravillosa ductilidad expresiva, en su *Misterio bufó*. Lo que es dado en llamarse *grammelot* o la imitación del sentido del lenguaje por la musicalidad.

Acerca del silencio en el teatro

La música existe y en ella existe el silencio, ninguna palabra podría existir sin el silencio que separa una de la otra. El silencio es esa respiración maravillosa que nos da la calma entre una pulsión expresiva en la voz y la siguiente. Él es quien encanta al espectador cuando no hay nada más que decir, esas pausas beckettianas, que nos arrojan en la existencia inexplicable, el absurdo de querer encontrarle un sentido a todo y no saber más nada.

Entonces el silencio es una virtud que se debe enseñar en teatro y especialmente cuando se está trabajando en la búsqueda de la improvisación.

Las litografías de la época nos documentan la presencia de actores acrobáticos, con instrumentos de música que ellos ejecutaban, y sabemos que el arte de la mímica⁶⁵ y la pantomima estuvieron desde un principio en el origen de la comunicación. Los comediantes se valieron en gran parte de sus capacidades gestuales para hacer teatro.⁶⁶

Ese silencio que permite escuchar al otro será fundamental en un trazado libre, con diálogos, monólogos y réplicas en los escenarios de la comedia. Por reglamento, entre ellos, ningún personaje interrumpía el discurso de otro que estaba improvisando o recitando sus sonetos.

En las *Advertencias para aquellos actores que hacen del juego de la improvisación una profesión* Pier Maria Cecchini, dice que un actor improvisando, debe hacer silencio inmediatamente, al ser sorprendido por otro que irrumpe en la escena. Que más importante es escuchar que hablar. Como también es importante no abandonar la escena hasta que otro personaje haya entrado a ocupar su lugar. Y aconseja planear estos pases de entradas y salidas para no crear desorden.⁶⁷

Sabían que podía haber hasta tres personajes implicados en la escena, de los cuales uno tomaba la palabra del otro o le respondía y un tercero podía estar en segundo plano escuchando dispuesto a tomar el centro de la escena cuando estos dos se fueran de ella. Eran códigos de juego, tal como sucede en un deporte, con reglas muy precisas para que todos los integrantes supieran cómo intervenir.

Poseían un manejo artístico de la pantomima por el cual podían permanecer en la escena y actuar sin superponerse con el actor en primer plano, atento a la oportunidad de intervenir a tiempo.

Planos en el escenario

La referencia técnica de primero y segundo plano es en la comprensión del espacio escénico, en el sentido de la perspectiva. Un actor nunca deberá ubicarse detrás de otro, pero sí buscar hacia el fondo de la escena, un ángulo, una posición adecuada en la totalidad del escenario, para simular una distancia respecto del centro de la escena que narre un tiempo, una emoción, o una actitud del personaje en el segundo plano respecto del primero.

Una de las características al estudiar el movimiento es el trabajo de mutis y medio mutis por el foro, de tal manera que los actores estudian variables para retirarse de la escena.

No es lo mismo el personaje que se va del escenario (mutis) que el que permanece con la intención de partir (medio mutis), recurso muy empleado en la comedia de enredos.

Cada personaje tenía diferentes formas de aparecer en la escena y de retirarse (mutis). Entraba caminando y salía corriendo, entraba lentamente y salía velozmente, entraba alegre y salía triste, provocando la risa por el mismo contraste.

Característico era el momento imprevisto de alguno de los comediantes, que al no saber qué responder, por no estar en ese momento inspirado o veloz para la réplica, resolvía la situación haciendo cualquier cosa para *rellenar* (distraer, disimular). Debido a estos imprevistos que son de imaginar en una comedia no escrita, surgían una variedad de maniobras expresivas, que incluían la acrobacia, la danza, la pantomima, la magia, malabares, la música, el *clown*... el repertorio completo de sus habilidades artísticas para no caer en la desesperación de no tener qué decir.

Origen y semejanzas con el arte flamenco (ver apéndice p. 160)

Dentro de las artes tradicionales, en la cultura de los pueblos encontramos semejanzas en cuanto al origen de las mismas, a su génesis. Daré como ejemplo el arte del cante y baile flamenco, arte de origen incierto por lo remoto. Para algunos investigadores su origen procede de Indonesia, en siglos anteriores a Cristo, y se fue desplazando por las rutas del Oriente Medio y del Mediterráneo hasta radicarse en Andalucía en el siglo XIX. En este proceso histórico sus fuentes nos hablan de la incalculable integración de las culturas generando en su núcleo, una riqueza expresiva muy compleja, que no podríamos reducir a una sola fuente genuina sino a múltiples y diversas raíces. Aunque tal como lo conocemos en la actualidad, es principalmente el cante de los gitanos, a quienes se les atribuye su gran paternidad, quedando implícito en esta ascendencia, la vida errante de un pueblo registrada desde muchos siglos atrás.

El arte flamenco, a semejanza con la *commedia all'improvviso*, es un arte que se transmitió de padres a hijos. Comienza como una expresión cantada entonada *a capella*, a la que se llama *cante jondo*, luego se incorpora la guitarra, y posteriormente, muchos años más tarde, se integra la danza. Y así permanecerá por muchos siglos fiel a su tradición de arte de culto en el cual la voz del cante, la guitarra y el baile serán el universo misterioso de sus creadores e intérpretes. Un arte que celoso de sí mismo, con una profunda ideología de ancestral pueblo perseguido, no ha querido escolarizarse o institucionalizarse hasta mitad del siglo XX.

El cante hondo y su danza son una unidad; junto con la guitarra, hacen del arte de la improvisación rítmica su fuerte sesgo. Los tres intérpretes deben seguir su intuición y nervio propios para crear su arte en el instante mismo, al compás. En el flamenco se integran los tres componentes, el cante libre, la música y la danza, a veces destacándose unos y a veces otros, para celebrar finalmente ese momento de inspiración, de haber captado, lo que ellos llaman: el duende.

Encuentro cierta similitud en este enfoque, donde todo lo que se hace es una convocatoria para la inspiración, tal como sucede en la *commedia dell'arte*. Una inspiración que debe llegar en conjunto entre varios, que guardan cada uno su singularidad y a la vez armonizan. Allí donde parece no haber reglas existen códigos muy fuertes. Los códigos del arte flamenco (el compás) y los de la comedia *all'improvviso* (el verso) son muy estrictos y de algún modo resguardan la tradición. Los comediantes *dell'arte* improvisaban y tenían sus momentos exclusivos (*lazzis*), equivalentes a los momentos de gran virtuosismo de las figuras en el cuadro flamenco. Podemos redescubrir los juegos de la comedia acercándonos a ella a través de una observación aguda en otras manifestaciones artísticas tradicionales

que pudieron permanecer en la línea de tiempo sin interrupción, y vivenciar el valor de un modelo de compañía artística que respeta el arte de los mayores y fortalece los vínculos con su tradición.

Argumentar

Si por argumento tomamos la definición de Patrice Pavis,⁶⁸ podemos confirmar que era una actividad realizada principalmente por la mujer de la *commedia dell'arte*, especialmente porque ella estaba allí para ser la ayudante o asistente del gran capo cómico. La mujer del cómico italiano Gomasa, obtiene un permiso municipal que la habilita a realizar solamente el papel de la mujer de Arlequino (su marido); su trabajo en escena se creó a partir de esa verdad lo que la convertiría en uno de los personajes más realistas del grupo.

En su carácter de ayudante de la escena se fue haciendo imprescindible en todas las representaciones; se le encomendaba el prólogo, ya que nunca usaría máscara. A ella se deben los monólogos de apertura, y de acuerdo a los documentos iconográficos observamos su protagonismo, en el centro de la escena y en el proscenio, con los brazos abiertos de frente a la audiencia, en comunicación directa.

El monólogo de Mirandolina en la obra *La locandiera* de C. Goldoni es apropiado para la primera etapa de aproximación al juego de la comedia. Se le indicará a la actriz ciertos rasgos de corporalidad de la criada, sus actitudes más representativas para que se comporte con naturalidad en el estilo *dell'arte*.⁶⁹

Una forma de aproximación al mundo de la *commedia dell'arte* es acompañar el estudio expresivo con el ejercicio de las habilidades afines, tal como lo hicieron los comediantes del arte. Es entonces menester la ejecución por los mismos actores de pequeños intervalos musicales que requieren de su predisposición y conocimientos necesarios para realizarlos. Entonces el estudio práctico de la *commedia dell'arte* se acercará un poco a la música y el verso cantado creando pequeños módulos de enlace, en los cuales se anticipará la acción conforme al argumento entre un acto y el siguiente. Cumplen la función de intervalos musicales. Incluyen el final de fiesta, una danza y canto de toda la compañía.

Ejercicios

Sería apropiado iniciarse en el juego de la improvisación, con pequeños encuentros de enamorados, en principio dado que estos son los que representan el conflicto central de todos los argumentos, y son personajes que no llevan

máscaras, lo que les permitirá a los actores concentrarse en un juego gracioso a la vez que sentimental.

La improvisación puede partir de discurrir, argumentar y parafrasear, de manera galante, en estilo libre o en rima, una escena de encuentro clandestino entre dos jóvenes amantes que sufren la incomprensión de sus padres o que han sido desafortunados en su amor no correspondido. Es bien visto en estos estudios escoger escenas de la literatura de época para intentar adaptarlas o parafrasearlas, tomando prestados fragmentos que el actor admira, antes de comenzar a escribir versos propios que irán conformando el repertorio de su interpretación. Si prestamos atención al fenómeno del actor tradicional, al aprenderse su papel de memoria, su libreto, no está haciendo nada distinto. Es el arte de hacer suyas las palabras del autor, respetándolas y dándole vida en la escena. En la actualidad la dramaturgia puede surgir después de los ensayos, el actor improvisa y el dramaturgo codifica y escribe posteriormente, el texto puede ser el resultado de una creación colectiva. El actor finge en su lugar más auténtico ser el creador de esas palabras o decirlas de manera convincente, para que el acto de la ficción teatral resulte naturalmente creíble.

Tal como el músico decide aprender a tocar un instrumento y dedica su vida a la ejecución del mismo, los comediantes *dell'arte* creaban un personaje al que trabajaban toda su vida, perfeccionándolo a través de varias generaciones.

Aquellos que desean actuar el difícil rol del joven amante deben primeramente enriquecer su mente con la numerosa, noble y encantadora variedad de discursos pertenecientes a los temas que son tratados en el teatro. Pero se debe tener mucho cuidado en que los fragmentos memorizados tengan uniformidad con los subsiguientes. Para lograr esto a mí me parece que deben realizarse frecuentes lecturas de excelentes libros hasta que aquel que lee absorba las más tiernas frases que, para deleite de sus oyentes, tomarán por verdaderas en la voz del actor.⁷⁰

El actor, dice Cecchini, además de memorizar bellos parlamentos, que recibirán el aplauso del público, debe saber cómo relacionarse con los otros personajes, ser agudo conocedor de la condición humana y armonizar con el conjunto, flexibilizar su status cultivado y encontrar aquellos momentos más oportunos para destacarse, no generando abruptos desencuentros en los diálogos que afrontará durante la improvisación con las demás máscaras.

Especialmente con los criados que serán sus cómplices, sus chaperones y sus alcahuetes. Como dice Allardyce Niccolle: “Los amantes parecen caracterizados solamente por su amor y, aún así, muchas veces son incapaces de hacer planes para conseguir sus fines, su felicidad depende completamente del ingenio de sus criadas”.

Otra indicación nos da cuenta de una diferencia entre los Amorosos y las Amoras que Allardyce Nicolle describe: “Estas últimas no solo pueden cambiar de estado, apareciendo en un momento como hijas casaderas y en otro como esposas, sino que además comparten las características de Shakespeare, de ser más enérgicas y apasionadas que sus compañeros”.

El amante, dice A. Nicolle, tiene una voz excelente, un cuerpo ágil, un ingenio despierto, y encanto no afectado. En cada comedia suele haber cuatro de dichos *Amanti* que pueden recibir el nombre de *Innamorati*.

Los diálogos de los enamorados versan sobre el amor correspondido, y también el desdén por el amor traidor. Dentro de estos extremos se encuentra toda clase de conductas sentimentales, tribulaciones, celos, rechazo, reconciliación, expresadas con un lenguaje directo y breve, de acusaciones y defensas, de preguntas y decisiones. Este proceder apasionado está lleno de contrastes y contradicciones pero es sin duda el *quid pro quo* del argumento.

Sobre la recepción

El comediante del arte hizo de su oficio el arte de comunicar, en el más amplio auditorio, como lo era el de las ferias públicas, evitando, algunos más que otros, satisfacer a un solo sector.

De ahí la mayor o menor importancia que fueran adquiriendo algunas de las compañías y no todas. Citamos a A. Nicoll:

...si queremos descubrir la verdad, hemos de observar objetivamente la obra de dichos actores y dejar de lado toda clase de sentimentalismos.

En primer lugar debemos aceptar los hechos de que muchos de los que ganaban sus vidas representando papeles de la *commedia dell'arte* no eran mucho más que ayudantes de charlatanes y de que muchos otros que ocupaban puestos en compañías regulares carecían de la habilidad necesaria para que sus representaciones llegaran a ser famosas.⁷¹

No idealicemos en una ponderación exagerada, en un dechado de virtudes, lo que la historia nos documenta de unos pocos, que en verdad representaron una elite en la existencia del teatro de inspiración espontánea y popular que logró profesionalizarse en la Italia del 1600 al 1700.

El mayor éxito de la comedia, consiste en la capacidad del comediante y la variedad de personajes que en ella se presentan con el firme propósito de generar

un público. Primeramente porque nace como teatro callejero, el espectador es convocado por el hecho mismo teatral, no se trata de un espectador cautivo, o citado especialmente sino de un espectador latente en un espacio público, que reviste múltiples intereses. El comediante debía saber cómo hacerlo, cómo llamar su atención, y mantenerlo durante toda la representación, como también pedirles la paga a voluntad. El público del teatro callejero tan pronto puede interesarse como distraerse, los comediantes de plazas del Renacimiento aprendieron acerca del vínculo entre la ficción y la recepción.

Para algunos investigadores contemporáneos, la tradición la construyen, a partir de la evidencia de la demanda de una audiencia concreta que quiere volver a verlos, es un público que se hace presente por propia voluntad, que conocía a los personajes y podía anticiparse a sus reacciones. “El éxito de la comedia se debe a su capacidad de captar el pulso del público –tanto espectadores nobles como las masas de la plazas y ferias– y dirigir sus representaciones hacia ellos”.⁷²

De acuerdo al estudio de De Marinis que observa tres etapas, inicio, desarrollo y declinación de la *commedia dell'arte*, podríamos ver cómo la recepción primera fue decididamente popular, propia del teatro callejero y fue conquistando durante siguientes etapas, espacios más centrales en el ámbito cultural de su época, teniendo una recepción ecléctica aunque cortesana; un proceso semejante al de la compañía de teatro Monsieur Poquelin.⁷³

La recepción de su último período, siglo XVIII, exigirá mayor elaboración de la representación en todos sus aspectos, mayor refinamiento y perfección (vestuarios, telón, objetos, lenguaje, música) y sería el momento de esplendor alcanzado solo por algunas de las familias de comediantes italianos como los Fiddeli, los Accesi, los Gelosi, los Scala, entre otros.

El arte era una mercancía de prestigio para los mecenas y sus Cortes, la comedia de los italianos fue perdiendo rasgos bufonescos y centrándose en la producción de repertorio, que abarcaba desde lo sentimental hasta lo operístico, como es el argumento de *Alvidia* y *El oso* (ópera real) o el *Cómico, pastoril y trágico acontecimiento* (mix de óperas), consignados en el repertorio escrito de *Fábulas representativas*, de la compañía de Flaminio Scala, para la Corte del duque de Mantua.⁷⁴

Pero siempre conservaría su saber de origen, el de comunicarse con su público y sostenerlo atento. Contaban con la invención de las escenas llamadas *lazzi*, término que podemos traducir como lazo o moño, técnica para atar dos partes de una cinta o cordón.

El *lazzi* cumplía la función dramática de una suerte de relleno artístico y espectacular, generalmente acrobático con toda clase de pantomimas y gestos

elocuentes. Esto universalizaba la recepción centrada en la mímica y el *grammelot*. Por lo general eran momentos propios del juego del *zanni*, que sabía adaptarlo a los distintos argumentos, sin perder su eficacia, su efecto cómico y convincente. El *grammelot* consiste en seguir la musicalidad de la gramática del lenguaje más que los conceptos, hablar con sonidos y onomatopeyas intercalando gestos y algunas palabras.⁷⁵

Cuando la *commedia dell'arte*, se expande por nuevos territorios fuera de Italia, principalmente en la Corte francesa, irá perdiendo gran parte de sus personajes y escenas dialogadas por barreras idiomáticas. Perduran aquellos *lazzi* más celebrados y personajes de mayor virtuosismo en el lenguaje, y los argumentos transitan hacia temas pastoriles y tragicómicos, con características de cuentos mágicos e inclusive algunos melodramas.

Será el período en que Goldoni escribe por encargo algunas obras con inspiración en la *commedia dell'arte* como *El hijo de Arlequino perdido y hallado*, y J. J. Rousseau escribirá una comedia ligera, *Arlequino enamorado a pesar suyo*, como también *Arlequin poli par l'amour*, escrita por Mariveaux.

El realismo absorbe el juego festivo *dell'arte*, y permanece en algunas obras de Goldoni y también en las de Carlo Gozzi.

Los demás personajes irán desapareciendo de los repertorios de las nuevas comedias escritas, donde nos encontraremos con un *zanni* afrancesado o realista, fuera de su ambiente rodeado por hadas, magos y marqueses.

Sobre el movimiento

Los documentos destacan la construcción escénica de los comediantes como una increíble combinación de acrobacia, música, pantomima y lenguaje oral. Entonces cabe descubrir en los talleres, la manera en que aquellos comediantes transformaron en artesanía o lenguaje artístico sus movimientos. Sabemos que las escuelas de ballet son posteriores y tenemos gran cantidad de litografías que nos presentan a los personajes en posturas y actitudes contorsionadas y con un pie en el aire o con expresiones en brazos y piernas que nos dan muestras de cómo se comportaban en la escena.

Los talleres proponen series de rutinas corporales pertenecientes al encuadre de lo que llamamos teatro físico. No es mi intención en este trabajo hacer una enumeración didáctica de aquellas prácticas y ejercitaciones que pueden ser ampliamente superadas con la imaginación de cada lector. Pero sí

definir que debe incluirse en toda preparación del comediante: un fuerte trabajo corporal. Tal como el artesano con sus manos realiza la obra, el comediante lo hace con su cuerpo.

Se sugerirá que se realicen movimientos solo con las manos a imitación de los mudras de las danzas hindúes.⁷⁶ Es una puesta en valor del gesto pequeño, de los dedos, y la posibilidad de integrar posteriormente en su creación, el vocabulario recreado de las manos.

Se recurre a la imaginación del cuerpo a partir de sugerencias concretas como improvisar un teatro de sombras, cuyo origen remoto genera la conexión con el teatro primitivo y corre al actor del lugar de la racionalización de lo que expresa.

Lo mismo sucede con la valorización de la posición de los pies. Según la postura de sus pies con técnicas propias del lenguaje artístico de la mímica, se codifican los movimientos de todo el cuerpo para evocar lo que no existe y para expresar un estado de ánimo del personaje. El arte de la mímica, también llamado el arte del silencio, es uno de los lenguajes que con su técnica específica capacita a los actores para la elaboración de los personajes *dell'arte*. Un trabajo que exige del intérprete un mundo interior en cada gesto, a la vez que un estado de conciencia de todo el cuerpo (la colocación de su columna vertebral, la inclinación del cuerpo en el espacio, la expresión de sus manos y por supuesto la cabeza y el rostro) son una totalidad de forma y fondo, que se traduce en la excelencia de los grandes del siglo XX: Debureau, Marcel Marceau, J. L. Barrault.

Es la búsqueda del movimiento, a partir de acciones cotidianas, como si se tratara de un movimiento calculado como sucede en el arte de la mímica pero con el objeto real. Barrer, escribir, pintar, poner la mesa, cargar un canasto, etc. son acciones corporales conocidas que el estudiante deberá trabajar hasta convertirlos en una danza libre, poniendo especial interés en el volumen, el espacio que él recrea con sus movimientos y ritmos. Estudiar las acciones hasta encontrar un movimiento gracioso que puede ser el principio de un *lazzi*.

La imitación debe ser considerarla como el primer gesto del ser humano para comunicarse e integrarse y también como la forma de apropiarse de las cosas que ama, (por ejemplo se imita con la música la belleza del canto de las aves y con la pintura, la belleza de un panorama, de un rostro etc.) lo que lleva implícito la observación intensa de algo, para luego reproducirlo o transformarlo en un producto estético.

Acerca del manejo de los objetos

Una ejercitación parte de la comprensión de que el cuerpo tiene una lógica expresiva. El actor debe analizar sus movimientos y sensibilizarse con la lógica que nace del cuerpo y no de la razón. Tiene que instalar el hábito de “pensar con su cuerpo” en acciones teatrales. Comenzamos por tomar un pañuelo o un sombrero, y desarrollar toda clase de movimientos y expresiones con el mismo, como saludar, llamar la atención, arrojarlo, colocárselo en la cabeza o en el bolsillo, esconderlo, colgarlo, etc.

Luego se analizan diferentes expresiones teatrales con un mismo objeto; en las variaciones se intentará cambiar el orden dramático de la acción:

- emoción + movimiento de objeto + palabra
- movimiento de objeto + emoción + palabra
- palabra + movimiento de objeto + emoción
- emoción + palabra + movimiento de objeto

Por ejemplo, la acción con un pañuelo puede ser construida de diferentes maneras; dejar caer un pañuelo a los pies de un caballero puede resultar más acorde a su intención si varía el orden: si lo tira y luego le habla, o si le habla y lo tira a la vez, o si le habla primero y luego lo tira. Este orden no dice nada en sí mismo a un actor que todo lo racionaliza, pero es muy eficaz para aquel que acepta las señales de su cuerpo, y vincula un ritmo entre los tres conceptos.

Los personajes enmascarados debían ser grandilocuentes porque a una máscara de tan grande naso y pómulos salientes debe corresponder una elaborada teatralidad que esté acorde a las proporciones de su máscara. Hay que descubrir la vida de la máscara, no se trata de un sombrero que cumple una función o varias, sino de un signo que encierra un misterioso personaje al que se le debe ceder la vitalidad del cuerpo del actor. El actor le da vida al personaje de la máscara, que no podemos ver, pero en la corporalidad de un comediante aparece.

Las acciones con objetos son habituales en el repertorio de algunos de los personajes. Por ejemplo la criada principal, Colombina, siempre estará con actividades domésticas. Barrer la escena con una escoba, de manera convincente, será para la actriz una acción fácil de resolver, si está concentrada; pero su acción deberá guardar equilibrio con el despliegue expresivo de los demás personajes enmascarados y con el conjunto entero de lo representado, la imitación de lo cotidiano no es suficiente en el juego *dell'arte*, debe recrear la acción en proporción con el conjunto de todos los signos de la *commedia dell'arte* (vestuario, máscaras, música, telones pintados, utilería).

El arte de la simulación

La falta de electricidad generaba y condicionaba los horarios en los que debía ser llevada a cabo la representación, esto es, a plena luz del día. Como las obras de comedia se desarrollaban en tres actos, no respetando la unidad aristotélica,⁷⁷ simulaban los cambios del día con la interpretación y manejo de objetos. Los *zannis* aparecían portando candelabros, cirios o faroles a los efectos de aparentar que era de noche, a su vez los comediantes simularían la oscuridad, viendo equivocadamente, tropezándose y confundiéndose entre las sombras. Este contraste es por sí mismo ridículo y risible.

Una sombrilla o un sombrero que permite ocultarse de la luz del sol dará por entendido que es mediodía; si una criada entra a la escena cargando una canasta de ropa para tender al sol sugiere que es de mañana; si se anuncia el almuerzo o si se realizan preparativos para la boda o se desea entrar en la taberna se sabe que serán signos para el almuerzo o la cena. Por consiguiente, el trascurso del día lo van narrando con signos muy precisos y estudiados por todos los actores para que tengan una lógica en el relato.

Todas las innovaciones al respecto que pudiera hacer hoy un actor serán sometidas como lo fueron en su momento a la aprobación del público. Las convenciones de siglo XVII son diferentes a las de los teatros modernos, de igual modo que en el siglo XIX las maquinarias en el escenario son indispensables para darle la ilusión al espectador por ejemplo de que nieva verdaderamente. En la época que nos ocupa, los comediantes no tenían tales despliegues técnicos y el más eficaz medio de comunicar el paso del tiempo era con su actuación, y la aprobación de su audiencia.

La aprobación del espectador era el credo y la luz del actor, un dogma parecido a los principios que proponía Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*. El deseo por parte del público de mantener viva esa relación única seguirá vigente hasta el siglo XVIII.⁷⁸

La *commedia dell'arte* con sus simulaciones, que indiscutiblemente nacieron por el uso de las máscaras, supieron construir un lenguaje tradicional que contó con la demanda espontánea del público, haciendo de su arte un hecho exitoso durante dos siglos y medio.

El ritmo de la comicidad

La comedia emplea un ritmo y movimientos más acelerados que el drama. Así como la tragedia requiere del hieratismo más que del movimiento;

reservándole a la majestuosidad del coro sus desplazamientos grupales, que buscan equilibrio con la figura del héroe, la *commedia dell'arte* será una expresión de equilibrio inestable, de constantes entradas y salidas de sus personajes en un ritmo acelerado y sorpresivo.

Las ejercitaciones propuestas exigen a los estudiantes ir más rápido de lo que la naturaleza les indica. Así como el compositor del Barroco escribe la medida en que debe ser ejecutada su pieza, y con la ayuda del metrónomo el músico lo estudia, en la *commedia dell'arte* se concientiza al alumno para distinguir y realizar variaciones sobre el ritmo de una escena, empleando los términos de la escritura musical, podrá ser *allegro* o *allegro ma non troppo*, *vivace* o *lento*, etc.

Trabajar a partir de la música y ejercitarse en improvisar una escena intentando seguir los matices musicales y los acentos del compás, es realizar un entrenamiento técnico que se propone concientizar al actor del valor del conjunto. El comediante hablará, accionará, dentro del ritmo grupal de la escena, nunca del individual. Hay que recordar que se entrena a los actores para improvisar y se corre el riesgo de sacrificar el ritmo de la obra por la propia vanidad del actor; dejando al libre albedrío del histrión la responsabilidad del argumento.

Dentro de las anotaciones del compositor podemos emplear otras indicaciones necesarias para la *commedia dell'arte*, por ejemplo *con brío*, o *moderado*; que aplicándolas a la interpretación crean reglas de juego y se ubica al actor en una interdependencia rítmica como si se tratara de instrumentos musicales que ejecutan una misma partitura.

Es necesario entender las reglas del juego en una *commedia all'improvviso* para que no resulte un ensayo amateur donde no haya consignas de respeto por el juego del otro. Si se conocen las reglas del juego, se puede competir, esto es propio del deporte y también es aplicable al juego teatral.

Adquirir velocidad en el deporte es de indiscutible eficacia. De igual manera la velocidad en las ejercitaciones entrena al comediante a tomar riesgos, a brindarse con espontaneidad. No es lo mismo una frase que llega tarde o una respuesta anticipada; existe un vértigo en la improvisación que depende de la capacidad de los intérpretes de escucharse mutuamente para reaccionar a tiempo con la respuesta adecuada, y generalmente en la instancia de vértigo es la intuición actoral la que resuelve con la palabra adecuada

Proponemos una escena semejante a la de *Arlequino servidor de dos patronas*,⁷⁹ un Arlequino que debe responder a dos amos, entrando y saliendo de la posada mientras los atiende. Pero cambiamos las circunstancias, haciendo de la escena una situación conflictiva y picaresca.

Puede ser un Arlequino y dos mujeres. En el telón se encuentran dibujadas dos puertas separadas por un espacio que representa una callejuela; por la puerta de la derecha se accede a la habitación donde se encuentra su mujer y por la otra se accede a la habitación de su vecina, también su amante. En medio de la escena aparecerá el suegro y más tarde el marido de su amante.

Arlequino realizará dos apariciones saliendo y entrando, de una casa a la otra casa, modificando su actitud frente al público. Cuando entra a su casa simula estar agotado de trabajar y cuando entra en la otra simulará estar lleno de energía. Le hará creer a su esposa que va y viene de cortar leña, y dejará el hacha en la puerta antes de entrar eufórico en la casa de su vecina.

La segunda vez que realiza este cruce será sorprendido por su suegro y deberá fingir la situación, encontrar alguna excusa para justificar lo que está haciendo. En el tercer pase volverá a entrar en casa de su vecina dejando el hacha en la puerta y al salir se chocará con el marido de su amante.

Arlequino deberá realizar estas entradas y salidas con actitudes muy contrastadas, dispuesto a sorprenderse con la irrupción en la escena de los otros dos personajes.

Arlequino deberá dar rápida respuesta, espontánea, una excusa o lo que se llama un relleno, que es cuando el personaje no sabe qué decir y hace cosas sin sentido casi hasta llegar a lo irracional o lo absurdo.

Semejante a *La farsa de Maesse Patelin*⁸⁰ cuando el pañero se hace pasar por loco.

El *canovaccio*

El *canovaccio* significa la trama o esquema de la acción teatral, se emplea el mismo concepto *canevâ* (palabra de origen francés) que significa el tapiz realizado con punto cruz. La traducción al español sería “cañamazo”, así denominado el tejido con hilo rústico para hacer tapices. Este concepto es simbólico, ya que en la comedia la trama se construye con mecanismos de constantes cruces de sus personajes en la escena. Es un término ilustrativo, con él podemos asociar la confección de la trama de una tela, con la elaboración de la trama de un argumento teatral de *commedia dell'arte*. Se concibe la escena por las distintas acciones de cada uno de los personajes y entre todos se crea la obra.

El término señalaría la particularidad del mismo, que denota la necesidad de ser observado a distancia porque en el detalle no se percibiría la temática total

del tapiz; en la comedia cada fragmento improvisado no nos dará cuenta del argumento general.

Estos tapices de época tenían figuras y escenas con varios personajes, es un excelente concepto para referirse a los argumentos de *comedia dell'arte* y entenderlos como una trama que presenta un tapiz de personajes.

Los cruces de los actores en la escena, irrumpiendo y haciendo mutis por el foro, con escasa permanencia en el centro, requieren de la humildad del intérprete para saber que son parte de un todo narrativo, y no una individualidad que improvisa a su antojo, sin término. El comediante debe sentir la responsabilidad de realizar el trazo justo y necesario para contar el argumento, con una duración en escena que guarde equilibrio con la totalidad. Ninguno, por más hábil improvisador que fuera, permanecía en la escena un tiempo proporcionalmente mayor al resto (imitando la perfección de las puntadas de un tapiz).

El concepto de humildad, pertenece a mi ideología sobre la función del artista, más que a la realidad social del hecho teatral, por ello el aprendizaje del teatro se enfrenta con un mítico conflicto a superar que es el narcisismo del actor y los problemas que se suscitan en un grupo.

Datos de la época nos aportan testimonios al respecto sobre “las grandes rivalidades que desunen a esta compañía”, lamento pronunciado por Francisco Calderoni⁸¹ en 1664, frase repetida una y otra vez durante todos esos años. De igual fuente se registra la carta enviada por G. B. Andreini al duque de Mantua en 1614:

Todos los miembros de esa compañía estaban de punta aunque luchaban entre sí más con palabras que con espadas... Gracias a Dios conseguí pacificarlos, pero ¿quién sabe hasta cuándo? Estoy exactamente en la misma situación que un hombre que por un momento consigue bloquear un torrente; y en otro momento el dique se derrumbará y el agua fluirá e inundará con mayor fuerza que antes.⁸²

Los actores deben entrar y salir velozmente, permanecer en la escena lo necesario como para generar la sorpresa de lo que vienen a contar y salir, dejar el lugar que ocupará el otro actor, conscientes de formar parte de un reparto equilibrado de protagonismos. El *canovaccio*, indica que las intervenciones de los actores serán muchas pero breves y todas repartidas de manera equilibrada. Si bien podemos referirnos al mismo como argumento, debemos recordar el concepto de trama de un tejido hecho a base de pequeñas puntadas, y no caer en una lectura crítica del mismo, comparándolo con argumentos de las obras de teatro escritas.

En los talleres de comedia se ejercita al conjunto de estudiantes en este principio de *canovaccio*, que atiendan a este desplazamiento veloz del centro de la escena hacia el foro y del foro hacia el centro de la escena, cuidado de no dejar el escenario vacío, una acción debe suceder a la otra de manera justa y precisa tal como, en un tejido, cada puntada es continuación de la anterior.

La composición de la comedia que presenta “parlamentos serios y bufonadas ridículas, criados y amantes fervientes, viejos y jóvenes todos tienen intervenciones proporcionadas en esta comedia, todos contribuyen a la sinfonía general, cuyo arte está controlado por el objetivo de la obra en que aparecen.”⁸³

Cuadernillo de improvisación

Las didascalias,⁸⁴ serían las descripciones de cómo aparecen en escena los personajes, cómo se desplazan, qué acciones anteriores al diálogo y también dentro del mismo describe el autor, para indicarle al lector aquello que será visible pero no es dicho por el personaje, sin embargo conforma la teatralidad.

Recordemos las obras de Samuel Becket, *Actos sin palabras I* y *Actos sin palabras II*,⁸⁵ donde el dramaturgo, en el siglo XX, da nacimiento a estas obras, que han sido representadas en todo el mundo, y muestra un universo dramático escrito en didascalias.

Las compañías *dell'arte* fueron perfeccionándose sin perder su identidad, dejándonos documentos escritos de las reglas y cierto sistema que tenían para representar. Ellos empleaban un cuadernillo, donde se indicaban las entradas y salidas de los personajes de la obra que irían a representar, al que se llama *zibaldone*, cuya traducción corresponde a cuadernillo, o también *miscelánea*.⁸⁶

El *zibaldone* cumplía la función de un bosquejo a manera de guion interno, que ordenaba a los actores, era un esquema del juego teatral, de la obra, que iban a improvisar delante del público.

Una vez definido el *asunto*,⁸⁷ de acuerdo con el argumento a teatralizar, los actores escribían sus partes, como si fuera la pizarra de un equipo deportivo, donde definían su participación. Es clarificador el término “miscelánea” para comprender que en él se encontraban dibujos de *lazzi*, poemas, citas de objetos con los que debían aparecer en la escena, y también qué iban a decir.

Veamos un ejemplo de notas en el argumento de *Los celos de Isabella*⁸⁸ y ejercicios relacionados:

Isabella aparece en la ventana preguntándose por la tardanza de su amor Horacio. En ese momento Pantalone aparece saliendo de la posada de Buratino acompañado de Dr. Graziano expresando cuánto disfrutó la excelente cena. Buratino lo invita a que vuelva otra tarde para quedarse más tiempo y divertirse con unas cortesanas que él traería a la taberna. Él acepta la invitación y se aleja del banquete junto con su amigo. Isabel que escuchó desde la ventana, regaña a Buratino por hacerle proposiciones deshonestas a su padre, Buratino le dice que meta las narices en su propio negocio y vuelve a entrar a la posada.

1. Se propone a los estudiantes escribir un cuadernillo a partir de un argumento, definiendo el asunto o acción central que deberán contar, considerando todos los personajes. Cada actor, de acuerdo con los demás, deberá combinar las entradas y salidas para generar una trama en tres actos. Deben realizar este trabajo de mesa y de escritura y misceláneas. Tan pronto anotando la música que bailarán al finalizar o la canción que cantarán al comienzo de cada acto, como el o los *lazzi*, los objetos que cada personaje empleará, como también los versos que elegirán para su momento central. El *zibaldone* hace las veces de un boceto. Este cuadernillo estará junto a los actores en la trastienda, y será consultado durante toda la representación cumpliendo la función de un apuntador.

2. Se hace que los estudiantes escriban didascalias que pondrán en práctica. Por ejemplo, un personaje que espía desde el fondo del telón asomándose apenas por la puerta; alguien que escucha atentamente debajo de una ventana etc. Un personaje luego de arrojar el pañuelo a los pies de su enamorado sale haciendo mutis por el foro con aire displicente.

3. Se deja por escrito los contrastes de los personajes, si Arlequino irrumpe en la escena, loco de contento, saltando y brincando porque ha recibido su paga, al salir, Arlequino muestra su espalda encorvada de hombros caídos porque ha perdido su moneda.

4. Al realizar el mutis por el foro, los actores lo hacen interpretando; por ejemplo, su caminata puede acentuar el balanceo de los brazos; el movimiento de su espalda demuestra su estado de ánimo, la mímica y el ritmo le permitirán retirarse de la escena actuando hasta desaparecer de la vista del espectador.

5. Buscando contrastes, la actriz que interpreta Colombina entra muy seductora a conversar con la audiencia y de pronto recuerda que dejó el pastel en el horno y sale corriendo haciendo demostraciones de bailarina.

6. Entra un *zanni* en puntillas de pie para no ser descubierto y deja un canasto de hortalizas debajo del banco donde está dormitando Pantalone.

El mutis⁸⁹ y medio mutis⁹⁰ por el foro, lo realizaban específicamente desde las ventanas algunas veces, detrás de algunas puertas, canastos, baúles, trastos y utilería. Requieren imaginación corporal, la mínima y danza.

1. Una enamorada se asoma por la ventana suspirando en la noche de luna por su amor. Debajo un *zanni* se asoma lo suficiente para oírla, mientras ella no lo advierte, pero el público reirá por las morisquetas que el *zanni* hace por debajo de su balcón parodiando a la enamorada.

2. Capitano y Arlequino llegan a la escena pero no quieren ser vistos, permanecen a la vista del público hasta que haciendo medio mutis se ocultan detrás de un arbusto cada vez que irrumpe otro personaje.

Actores - autores

Los personajes de la *commedia dell'arte* han sido creados por la inspiración de diversos actores de la época imprimiéndole un sello tan original y convincente que lo interpretaron durante toda su vida.

Las familias de comediantes del arte dedicadas a este *mettier* elaboran su instrumento más característico, la media máscara de cuero, lo que los hacía permanecer en el tiempo, las heredaban de padres a hijos y hacían perpetuar la creación del personaje convirtiéndolo en una tradición. “Las medias-máscaras, son máscaras parlantes. Hablar debajo de una media máscara es también encontrar la voz de la máscara, su lenguaje y su estilo de juego”.⁹¹

Ya hemos visto que los comediantes del arte se conformaban en grupos familiares, entendiéndose por ello también vínculos de parentesco cercano y relativos, cónyuges y familiares de los cónyuges, adoptando el nombre de familia como si se tratara de un escudo de armas.

En cada familia de comediantes todos eran artesanos o podríamos decir cantautores, creadores de su discurso, réplicas, sonetos, arias, poesía, y de todo aquel material como la utilería, el vestuario, las máscaras, necesarias para la obra. La riqueza de su oficio, era tomada en herencia por sus descendientes que serían responsables de continuar la tradición del capital heredado. Cada personaje tenía historia y prolongaba su vida por generaciones, repitiendo *lazzi*, *canovaccio*, canciones, disertaciones, caracterización y particularidades del comportamiento del original.

Tal vez esa sea una de las causas que puedan justificar no haber dejado escritos el método o los detalles de cómo lo hacían. Como ya he mencionado anteriormente, puede ser en parte por nobleza y criterio de origen semejante al de

otras manifestaciones tradicionales como el cante flamenco, pero también podemos pensar que fuera por celo y resguardo de su originalidad, y evitando copias y plagios.

Convengamos que al tratarse de una creación no literaria, no existían derechos de protección intelectual o derechos de autor.⁹² Es entonces probable que una de las razones de su “silencio paradójico” como lo define Marco de Marinis, hubiera sido el propósito de protección de obra original.

Cabe señalar en este argumento que, el Arlequino-Ganassa, quien gozó de buena fama de comediante y recibió muchas invitaciones para animar los festejos de la corona española, fue copiado él y su compañero de escena, Botarga (al parecer por un comediante italiano) cuando en los primeros tiempos de la *commedia dell'arte*, siendo pocos los personajes (Arlequino, el viejo Botarga y su mujer), lograban mucho éxito.

En 1585 Cesare Rao escribió:

un “Lamento di Giovannei Ganassa con Stefanello sue padrone”, y la relación entre Ganassa y Stefanello en esos versos nos recuerda, que durante el año anterior está documentada la existencia de un actor italiano llamado Estefanello Botarga, que, al parecer en asociación con Zan Ganassa (Aberto Naseli) estaba actuando en la Península Ibérica; tanto éxito obtuvieron aquellos dos actores que “ganassas” y “botargas” se convirtieron, y lo fueron durante mucho tiempo, en figuras populares del carnaval y de la justas españolas: incluso Lope de Vega apareció una vez ante Felipe III como un “botarga” vestido con un traje familiar de Pantalone, rojo y negro. Resulta obvio que algún actor cuyo nombre auténtico ignoramos adoptó el personaje y aspecto del Magnífico, lo presentó con el nombre de su apodo Stefanello Botarga, y aunque su fama no se extendió por Italia consiguió establecer dicho papel y denominación entre los auditorios españoles.⁹³

Cada personaje al que me es necesario precisar como arquetipo, fue cambiando con el paso del tiempo según el carácter de su intérprete, creando variaciones pero respetando la matriz, o el núcleo del inicial.

Los originales es decir los creadores del primer Pantalone, de la primera Criada, del primer Capitano, Arlequino, Brighella, etc, marcaron el camino dedicando toda la vida a perfeccionarlo. Un trabajo de artesano, que con su constancia y paciencia persigue la perfección de su objeto. Los comediantes se entregaron a este criterio artesanal y no abandonaron sus personajes para experimentar con otros, sino que insistieron en conseguir la excelencia con el mismo, hasta el final de sus días. Esta característica les dio la oportunidad de convertirlo en un personaje vivo, que registrara las modificaciones propias de la

madurez de su intérprete, y el dominio de la escena. Cuando el personaje era heredado por otro intérprete de la compañía, se tomaba como un legado tradicional, quien lo recibía era consciente del valor que tenía la experiencia del mismo y no dudaba en asumir el arquetipo en principio para luego, en el recorrido de su vida, implicarle las variaciones que fueran necesarias. Los arquetipos estaban contruidos en base a la experiencia, personal y profesional, eran personajes experimentados y enriquecidos por el paso del tiempo que iban de la mano del actor que le diera vida por vez primera.

Algunos personajes de la *commedia dell'arte* a pesar de ser arquetipos, cambiarán sus nombres, encontraremos variados nombres para la criada principal, y variados nombres para el amante enamorado, pero menos variaciones existen con los otros: Capitano puede ser Spavento o Matamoros, y Pantalone será casi siempre Bisognosi o simplemente Pantalone, mercader de Venecia. Arlequino puede ser del norte o del sur y presentar diferentes nombres correspondientes a su origen toscano o napolitano y llamarse Arlequino, o Trufaldino como lo nombra C. Goldoni en *Arlequin servidor de dos patronos*, o Mezzetino, Bertolino, Fritolino entre tantos más.⁹⁴

Isabella Andreini, de origen toscano, creó el personaje de la segunda mujer que entra en los escenarios de la comedia, generando una verdadera transformación. Propone un refinado lenguaje poético, como también el de sus gestos y expresiones estilizadas y su innovación en el uso del vestuario, crea la tradición de la *prima donna*, cambiando su vestuario en cada aparición. Isabella quedará inmortalizada en la historia de la *commedia dell'arte* y a partir de ella todas las compañías incluirán un personaje llamado Isabella, a su imagen y semejanza.⁹⁵

Los datos iconográficos confirman que Tartaglia, Buratino, Pedrolino mantuvieron el diseño del vestuario y máscaras pero cada intérprete le aportaba algo distintivo. De ellos tenemos solo algunos de sus rasgos. Como dice Allardyce Nicoll, los documentos de imagen fueron realizados en el momento de declive de la *commedia dell'arte* y muchas veces tienen más de creación personal del artista plástico que retrato de la realidad, tal es el caso de la pintura de Watteau, que crea un bellísimo Pedrolino y podríamos inspirarnos en él para una interpretación actual, pero no podemos asegurar que hubiera sido así, ni que fuera un *zanni* central como aparece en su cuadro.

Del mismo modo que las litografía del gran artista del siglo XVII, Jacques Callot, y su serie de grabados *Balli di sfessania*, nos dan cuenta de lo danzada, saltada, musical, alegre y desfachatada que era la expresión de los comediantes del arte, se sabe que lo que Callot retrató era un escenario de carnaval y no una reproducción del escenario teatral de la *commedia dell'arte*, del siglo XVII.

No todos los personajes alcanzaron el mismo desarrollo, existen varios personajes menores o simplemente invenciones de algunos comediantes que fueron integrados en las compañías más exitosas de las que tenemos referencia, actuaciones que no trascendieron la vida del actor.

Sin embargo algunos de ellos dejaron huellas, un boceto de personaje sin mayores precisiones como Tartaglia, un criado (*zanni*, al cual se identifica por una dificultad en el habla, una cierta tartamudez).

Dentro de los personajes circunstanciales encontraremos al joven Coviello, nombre que aparece en varios argumentos, siendo en todos el enamorado o amigo del enamorado Horacio o el hijo de alguno de las dos grandes máscaras, Pantalone y Dottore, pero no se encuentra una definición particular en lo referido a su vestuario o a rasgos de personalidad. Existía una particular alianza entre personajes y máscaras. En la *commedia dell'arte* esta alianza estaba teatralmente lograda, resultando el reparto mixto de las máscaras que llamaremos grandes en relación a las demás, y a los demás personajes a cara descubierta.

Los personajes de los amantes tanto femeninos como masculinos, son realistas, no llevan máscaras, conforman el núcleo de la trama, sus desventuras sentimentales no pueden resolverlas si no es con la ayuda de los criados. Y es en esto donde radica su encanto, contrastes de lenguaje, de estilo, de gestualidad y de psicología. Siempre encontraremos dos parejas de enamorados, o al menos tres personajes implicados en el conflicto de la correspondencia amorosa.

Diferenciando en este grupo a las enamoradas de los enamorados. Ellas, las enamoradas, acostumbran a travestirse. Haciéndose pasar por otro, se caracterizaban con el atuendo y máscaras del hombre al que suplantaban. Así, fingiendo, en algún momento del juego teatral, por motivos muy precisos, lograban dilucidar algún conflicto que las movilizaba, y el juego de la farsa pasaba a estar en manos de los personajes femeninos más realistas.

Es de suponer que este antiguo recurso del travestimiento cobraba mayor impacto al tratarse de mujeres, en la Italia del siglo XVI y XVII, época en que la mayoría de las compañías de teatro era integrada por hombres, y los personajes femeninos, como es sabido, representado por jóvenes muchachos.

El personaje Beatriz, en *Arlequino servidor de dos patronos*, de C. Goldoni, siglo XVIII, se presenta como caballero en medio de la boda, acompañada del *zanni* Arlequino durante el primer acto, produciendo un gran efecto dramático cuando se revela su identidad durante la historia.

Armonía de voces y sonoridades del lenguaje

La documentación iconográfica de distintos artistas del grabado y muralistas entre 1500 y 1800, los ya citados grabados de Jacques Callot, grabados del *Recueil Fossard*, nos ha permitido definir el lugar que ocupaba la música en las manifestaciones de *comedia dell'arte* pero también veremos otra particularidad, a mi modo de ver, que es necesario precisar.

Herederos de la tradición trovadoril y juglaresca pasadas, los comediantes italianos, tenían un especial cuidado por la musicalidad del lenguaje. Para ellos los distintos acentos, los dialectos así como la necesidad de captar a un público diverso, hizo que –respetando el origen de cada uno de los actores–, compusieran el espectáculo poniendo en valor los contrastes y diferencias de sus lenguajes.

Principalmente el lenguaje italiano toscano, del norte de Italia y el napolitano o siciliano del sur, pero también otras variedades que ellos creaban para resaltar diferencias, como un personaje que tartamudeaba, el *zanni* Tartaglia, recurso empleado con sentido musical.

Los jóvenes enamorados generalmente eran dos parejas que tenían un acento afrancesado o germano para permitir mayores contrastes, que predisponían a destacar el conflicto entre ellos de ser o no correspondidos.

Otro contraste lo provocaba el Dr. Graziano, que hablaba en latín tanto como en toscano y se expresaba con extensos parlamentos en lenguaje técnico-científico, dejándolo en ridículo por sus elucubraciones abstractas acerca de realidades que eran visibles al público.

El personaje del Capitano empleaba con frecuencia citas poéticas. Representando un capitano de ultramar, mostraba en su lenguaje la influencia propia de quien navegaba por las costas del Imperio Español o también Británico y por lo tanto en contacto con otras lenguas y culturas, se mostraba distinto a los personajes del país, influenciado por los grandes personajes de teatro de Shakespeare y Lope de Vega.

También incluían las canciones tradicionales de cada población, adonde llegaban para actuar, buscando, como ya se ha dicho, la aprobación del público.

Por ello, nos dice Allardyce Nicoll, no confundir el estilo napolitano de un perfil circense y farsesco, más parecido a escenas de payasos que de comediantes, con la totalidad del arte de la comedia, que comienza en el XVI y decae en el XVIII, y que fuera advertida, y fuente de inspiración, por los grandes de su época. Molière escribirá *Impromptu*, y *Le festin de Pierre* (1665). Cervantes escribiría el entremés del *Viejo celoso*, Rousseau escribiría *Arlequino*, mismo nombre con el que escribe una de sus primeras piezas J. F. Mariveaux.

Refiriéndose a la admiración que despertaron en sus contemporáneos declara Martello: “Delectan y debo confesar que daría el *Edipo* de Sófocles y el *Anfitrión* de Plauto por una de estas obras increíbles interpretadas por buenos actores”. E incluso Goethe coincidía con él. Hablando de la compañía con que colaboraba Gozzi, afirmó que: “El efecto producido por aquella gente era extraordinario”.⁹⁶

Jerarquía de los personajes en su representación social

Se podría dibujar una pirámide de jerarquía entre los personajes de ficción, debiendo situar en la base a los *zanni*, quienes fueron los primeros en comenzar el movimiento *dell'arte*, y hacer de él un oficio profesional; más arriba a los forasteros y a los personajes que inciden en el argumento pero no pertenecen al núcleo central de la tradición, y por encima estaría la generación de los viejos, así llamados, Pantalone y Dr. Graziano y el posadero Brighella (originalmente llamado Scapino, quien era el compañero de Arlequino) son aquellos que tenían una propiedad privada. En la cima de la pirámide a la pareja de jóvenes enamorados, pertenecientes a familias adineradas, podían ser hijos de los propietarios mencionados.

Esta pirámide reposa sobre los personajes de los criados llamados *zanni* (singular o plural del apelativo veneciano de *giovanni*). Los *zanni*, en la vida real de Italia del *cinquecento*, eran jóvenes hombres, rudos, que venían del monte, en búsqueda de un empleo, pero ellos sabían del trabajo físico, y les era difícil ubicarse en las ofertas de la ciudad. La comedia retrata esta realidad, recreando el arquetipo del *zanni*, haciendo con ello, la principal innovación para el teatro italiano de la época y sus influencias en el teatro francés, como podemos apreciar en la obra *Les fourberies de Scapin* de Molière.

Los personajes de la comedia italiana, conformaron un modelo de teatro que retrata las diferencias sociales y sus necesidades primarias. Los flujos migratorios dentro del mismo país presentan gente que, al quedar marginada del diseño social pero deseosa de integrarlo, cambiaba de un pueblo a otro, llevando al hombro su bolsa de pertenencias; también jóvenes hombres y mujeres que subían y bajaban del monte a la ciudad con el deseo de encontrar alguna fuente de trabajo que les permitiera ganarse la vida. Esta realidad fue captada por las creaciones de los primeros *zannis* de la *commedia all'improvviso*.

Los actores que comenzaron representando a Zan Arlequino, o Zan Pantalone y otros de los primeros tiempos, adquirieron una personalidad destacada entre sus pares, hasta perder el prefijo Zan, y pasar a la historia como Pantalone o Arlequino o Brighella o Dottore o Capitano, las grandes máscaras de la comedia.

En algunos casos mantienen el apelativo Zan, con el sentido de Dueño o su apócope Don (Don Carlos, Doña Jimena...). Alguno de ellos pasaban a convertirse por mérito profesional, en el capo cómico de la compañía. Con mayor edad dejaban el espacio para los jóvenes que se integraban al grupo como *zanni*, mientras los mayores continuaban con sus personajes maduros.

En lo que concierne a la interpretación del *canovaccio* es necesario ubicar el status de cada personaje como si se tratara de un recorte en un grupo social interdependiente; para poder recrear a los mismos con la tradición en la que se inscriben. En la base de esta pirámide de los personajes, en un principio, estuvieron todos, pero poco a poco se fueron estructurando con distintas jerarquías, haciendo de ello una tradición para los arquetipos. Por encima de la base donde encontramos a los criados se ubica a los forasteros, dentro de los cuales encontraremos al capo cómico Arlequino, al Capitano, y algún otro enamorado o personaje, relativo en parentesco o amistad, pero sin pertenecer al núcleo familiar del argumento (el hermano del Capitano o la mujer del *zanni*, algún amigo de Capitano). Por encima de ellos, en la pirámide, encontramos a los viejos de la comedia a Don Pantalone y Dottore Graziano, y de edad intermedia a Don Brighella, el tabernero. Estos últimos son personajes que representan el status del comercio y de la ciencia de su época, son los que tienen dominio de tierra o una casa o propiedad privada o bienes propios, coinciden en sus preocupaciones y se mueven alrededor del conflicto central, por lo general en cuestiones vinculadas a los enlaces deseados o no de sus hijos. Los argumentos varían, pero estas jerarquías se mantienen.

En el medio de la estructura piramidal, ubico a lo que llamo forasteros, personajes que están de paso y son ajenos al núcleo del conflicto sentimental de la historia. También podemos incluir en este grupo a todos aquellos personajes menores o circunstanciales.

Y por encima de todos, en el ápice de la pirámide, están los enamorados, ellos son los protagonistas del conflicto central, en torno de ellos se desarrolla el argumento, son los transgresores del mandato paterno, en aras del amor, movilizandando la rigidez de las estructuras de sus progenitores.

El *zanni* tiene costumbres más toscas que los personajes de la ciudad, está dotado de una fortaleza corporal propia del medio en que vive, la montaña, y por ello su manera de caminar y de saltar tiene el sentido de una cultura más primitiva que los otros. Se lo representará siempre buscando la moneda con un trabajo temporal que requiera de su fuerza, como cargar baúles, o llevar y traer carretas de leña, para procurarse el pan de cada día, y también de un instinto superior para resolver situaciones difíciles, es ingenioso y desprejuiciado en sus acciones, y cumple por lo general la función de cómico.

El principal arquetipo de *zanni* es Arlequino, quien sufre de una hambruna ancestral, y poco le importarán otros temas que se debaten en el argumento, él solo querrá satisfacer su apetito más primitivo, saciar el hambre. No es equivocado estudiar la corporalidad del *zanni* Arlequino de la primera época, a partir de los movimientos y la agilidad de un mono o un felino, entendiendo que forman parte de su ambiente y su entorno natural.

La mujer del *zanni*, será ruda y fuerte, de igual manera que el primer Zan Arlequino, se perfeccionó de tal modo que pasó a ser el arquetipo de la criada; indispensable en el desarrollo de los argumentos, constituyéndose en la única figura femenina de la escena, fue adquiriendo otra jerarquía entre sus pares, poniendo de relieve su femineidad y alejándose de la vulgaridad de los primeros *zanni*, hasta que surgió la segunda mujer y creó el rol emblemático de la enamorada Isabella.

Las demás mujeres que participaban eventualmente en la representaciones como mujeres de los *zanni*, no hicieron tradición y podemos considerar que su actuación no se diferenciaba mucho de la principal criada Colombina, con menor participación.

La Colombina o Esmeraldina o Franceschina (entre tantos otros nombres posibles) ascendió en su jerarquía entre pares ubicándose como criada en casa de alguno de los llamados propietarios. Conformó con Arlequino la mítica pareja y adaptó su nombre al de Arlequina, y su vestuario, en *composé* de rombos como el del *zanni* del *settecento*.

La comedia pone a todos los personajes en una línea de horizontalidad, no habrá mayores parlamentos para los personajes dominantes y apariciones breves para los criados; era una representación en equipo donde, como ya se dijo, el caneavá o trama argumental se creaba por la habilidad de cada uno de los intérpretes y sus respectivos personajes en equilibrio con la totalidad.

Polichinela y Pierrot

Algunos personajes quedaron un poco relegados de las fábulas, dada su característica dramática poco afín con el propósito festivo y alegre de las *compañías dell'arte*.

El Polichinela, es uno de los más antiguos, de origen siciliano, de carácter rencoroso y vengativo, un tanto cínico, tenía la particularidad de ser jorobado. Polichinela permanece vivo en la memoria colectiva apareciendo en argumentos de ópera y en pinturas de época, vestido de blanco, con un traje como un gran blusón

de tela liviana, propia para el clima mediterráneo, y un particular sombrero bonete. Es un *zanni* de mucha agilidad, hábil para las réplicas con palabras que a veces tienen agudo sentido crítico y de burla.

El personaje fue ganando un espacio dentro de la comedia cuando pierde la joroba, suaviza sus gestos de bufón y adquiere una actitud más parca. Finalmente desaparecerá de los argumentos de *commedia dell'arte* y será sustituido por Pedrolino, un *zanni* callado, observador y cínico. De Pedrolino podemos pensar que recibe la influencia de Polichinela por la sencillez de su traje como también por su psicología. Solo que Pedrolino se integrará en la mayoría de los argumentos como criado de Pantalone; su personalidad es más reservada que la de sus pares, aunque dirá cosas de mucho sentido común y aguda reflexión.

De este personaje deviene el inolvidable Pierrot francés, quien será el verdadero rival de Arlequino. Pierrot fue cobrando mayor reputación posteriormente y fuera del tiempo de la comedia, a fines del siglo XIX y principios del XX, debido en gran parte a la interpretación de uno de los grandes maestros del arte de la pantomima, Jean Gaspar Debureau, en el *Théâtre des Fonambules*.

El film *Les enfants du paradis*, presenta la memorable creación del personaje Baptiste, por Jean Louis Barrault. El mimo Severín, le da su carácter más pícaro con la inclusión de la pantomima. Documentos nos acercan fotografías de celebridades de la escena del siglo XIX como es el caso de Sara Bernhardt y también de Meyerhold caracterizados de Pierrot. Volveremos a encontrarlo en obras dramáticas, poéticas y libretos de ópera en el siglo XX.⁹⁷

Arlequino y Pierrot fueron objeto de inspiración de grandes compositores del siglo XX sin dejar de hacer mención a la inmortal ópera de Leoncavallo, *Il pagliacci*, libreto dramático a partir de la vida trashumante de una *troupe* de comediantes, donde veremos al personaje de Arlequino en la ficción dentro de la ficción.

No hay duda de que la influencia actual de Pierrot en la imaginación del público se basa en gran medida en esos desarrollos posteriores; sin embargo es importante recordar que su evolución se puede seguir regular y constantemente desde finales del siglo XVI y que toda las formas que adopta hasta que se convirtió en una criatura de pantomima aparecen representadas claramente en grabados. El traje original de Pierrot parece haber sido igual al de *zanni* Pedrolino y en el siglo XVIII se parecía al de Pulicinella, *zanni* de la república de Sicilia en el 1500.

Realizar varios personajes en una comedia *all' improvviso* puede frenar el ritmo de la escena, por la dificultad de un actor o actriz de transformarse detrás de la escena y llegar en tiempo justo y sin equívocos. Eran escenarios que tenían bastante precariedad, y no mucho espacio en el *back-stage*, donde llevaban las

anotaciones en el *zibaldone*,⁹⁸ por ello advertimos la integración progresiva de muchos más personajes *zanni*, y figurantes que integran los repartos de las obras que aquí se presentan.

Comedia toscana y napolitana

Hay registros que dan cuenta de una diferencia entre los comediantes del norte que hablaban toscano y los comediantes del sur de Italia, con otros dialectos, otros intérpretes y otros propósitos. Los comediantes italianos del sur cambiaron el perfil artístico de la *commedia dell'arte* de sus comienzos, acercándose a un decir más popular y farsesco, muchas veces lamentablemente grosero. Se debió en parte a que algunos personajes, como el Polichinela de origen siciliano y otros *zannis*, napolitanos, preferían, dicho textualmente: “Cualquier cosa mientras haga reír” y así las representaciones resultaban ser más acrobáticas y payasescas que las del norte (la de los Gelossi, los Scala, los Fidelli...)

La *commedia dell'arte* del norte, no tardó en integrarse a la Corte del rey de Francia, por sus habilidades en la improvisación en verso, la calidad de sus personajes dramáticos y el desarrollo que habían adquirido en la escritura de los guiones, distinguiéndose de otros.

Invitados a formar parte de otras culturas serían reconocidos como “la comedia de los italianos”, mientras que, a la vez que maduraba y se prestigiaba en nuevos ambientes, iría perdiendo lentamente su identidad para fundirse con el lenguaje del lugar y ser reinventada por los dramaturgos del siglo XVIII.

Una nota de esa época cuenta que Arlequino, pensando en la dificultad de lenguaje que debería emplear para su nuevo público francés, preguntaba cómo preferían que actuase, si estudiaba sus réplicas en francés o lo hacía todo con mímica, unos le aconsejaban que no lo hiciera porque perdería la espontaneidad, mientras otros le aconsejaban que actuara con pantomima, y finalmente un tercero le aconsejó que hiciera cualquiera de la dos cosas porque todo les iba a encantar.

Características generales de los personajes

A partir de la experiencia de dirección de actores y entrenamiento en el juego de la comedia he podido poner en práctica algunas características de sus personajes. Destacando también la importancia para el comediante contemporáneo de contar con los trabajos de John Rudling, *An actor's handbook*.⁹⁹

Quienes investigamos como teatristas,¹⁰⁰ géneros no centrales en la historia del teatro, a partir de las técnicas de la máscara neutra, instrumento metodológico de la escuela J. Lecoq, volvemos a leer con avidez los escritos de teatro de Coupeau, Meyerhold, Artaud, Barrault, y apreciamos la obra innovadora de A. Mouschkine, G. Strelter, P. Brook entre otros.

Habitados al trabajo con técnicas de actuación, aceptamos que el comportamiento físico de un animal puede inspirar y promover la recreación de un arquetipo enmascarado del Barroco, sin por ello minimizar el trabajo profundo que con él mismo se deba alcanzar.

Convengamos que todas las disciplinas tienen sus códigos para el aprendizaje y, en el caso del arte dramático, no será la primera vez que se destaca la composición de un personaje a partir de la observación de ritmos y formas de la naturaleza como veremos más adelante con cada personaje.

Este criterio de observación para la creación no es otra cosa que volver a la fuente aristotélica, al ejercicio de la mimesis. En *La Poética*, Aristóteles nos habla de la mimesis como el principio de todas las artes, como la manera en que el hombre intenta crear la belleza que lo rodea y que se encuentra en las formas reales de la vida. También, nos habla del asombro con el que el hombre comienza a pensar a partir de no comprender cómo suceden las cosas, cómo la luna se oculta cuando sale el sol, cómo se produce la lluvia, o cómo nace una flor. En función de una curiosidad mágica o del asombro ante el infinito matemático el hombre reflexiona sobre la existencia. Por tanto no es de extrañarse que en el humanismo, los comediantes del arte eligieran intuitivamente observar las formas de la naturaleza, y adquirieran comportamientos tan singulares para cada uno de sus personajes, tal vez llevados por una intuición profunda en la búsqueda de una forma de actuar que acompañara la teatralidad de sus máscaras.

El comediante intuye un personaje y lo crea a partir de imitar distintos ritmos que conoce de la vida, de la naturaleza de los animales, etc. Son los personajes los que permiten la dramaturgia de la obra. Sin los arquetipos tradicionales que se definen a continuación, las obras no tendrían consistencia, podríamos leer los argumentos y partir en múltiples direcciones que no representan el espíritu de la comedia, la tradición de cada uno de ellos es lo que sostiene su particular estilo. Fue una dramaturgia posterior a la creación que los actores hicieron para actuar. Lo más parecido sería pensar en personajes de historietas, los cuales una vez creados por la mano del dibujante cobran vida una y otra vez en distintas aventuras. Ellos comenzaron por diseñar sus personajes como lo hace un artesano en contacto con la materia, y con esmero se dedicaron a la confección del telón pintado, a implementar la utilería, la realización de sus máscaras y vestuarios, como también a la capacidad de componer música y recitar en verso.

Su teatralidad está apoyada tanto en el lenguaje oral como en el físico. La media máscara, a diferencia de las máscaras antiguas que requerían del uso de embocaduras, no obstruye la proyección de la voz. Si bien dentro de los usos y costumbres en la Venecia palaciega, la Venecia del Duc,¹⁰¹ el uso de máscaras durante las fiestas de carnaval había adquirido popularidad, hay que diferenciar la función de aquellas máscaras con estas máscaras artesanales que los comediantes empleaban para sus obras. El diseño de indumentaria y medias máscaras para cada personaje, les dio una singularidad entre pares, haciendo de esto una tradición.

Recordemos que para la época, como lo describe Lope de Vega, los comediantes se presentaban en la escena con lo que encontraban, sin guardar una formalidad o una estética que hablara de las características del personaje en el conjunto de la obra. Los cómicos italianos y sus personajes trascienden la vida de su creador. Sabemos más de Arlequines y de Polichinelas o Capitanos que de Nicolò Barbieri, Andrea Perrucchi, Evaristo Gherardi, Flaminio Scala, Ruzante, Andreini, Ganassa, todos ellos comediantes italianos profesionales de la *commedia dell'arte*.

El Bauta, la Peste, la Moretta

Venecia marcaba tendencia en la moda y las costumbres, con una producción artística destacada y notoria. La moda de asistir a eventos sociales con máscaras fue una de las distinciones de la sociedad veneciana que fuera adoptado por otras culturas vecinas.

Dentro del carácter de las máscaras venecianas podemos citar algunas que aparecen en las pinturas de la época junto a los personajes de la *commedia dell'arte*, pero sin embargo no han sido máscaras que se integraran en el diseño de los personajes.

Era de uso frecuente la máscara del Bauta, que sería la más sobria, cuya función era pasar al anonimato a quien la usara, generalmente portada por caballeros y nobles, ataviados con una túnica corta negra por encima de una importante capa larga negra y un tricornio también negro, destacándose el color blanco de la máscara.

Otra máscara singular de la época era la Peste, que cumplía una función de profilaxis, también de color blanco, con forma de largo pico en donde se colocaba un paño embebido en un líquido con esencias curativas y desinfectantes.

Una máscara poco mencionada es la máscara de la Moretta, una pequeña máscara negra, que tenía la particularidad de un mordillo en su lado interior a la altura de la boca, para ser llevada por las mujeres. Solo se sujetaba a la cara mordiendo la misma, por lo cual la mujer que la llevaba, estaba al resguardo de su identidad, pero no podía hablar porque dejaría caer su máscara.

Estas tres máscaras que menciono, de fuerte carácter social, no fueron incluidas en los juegos de la *commedia dell'arte*, seguramente porque su función específica para quien las usaba, era la de no ser identificados, y los comediantes crearon sus máscaras para lo contrario, para ser reconocidos.

Mientras aquellas ocultaban la totalidad del rostro, las medias máscaras de los actores eran un elemento distintivo y funcional para su estilo y teatralidad.

Máscaras y personajes, guiños para el actor

Los personajes de la *commedia dell'arte* tenían la particularidad de conformar un extravagante contraste entre aquellos enmascarados y los otros. Todos eran convincentes, en parte debido al dominio del arte de la interpretación de un teatro de máscaras y en parte porque los comediantes que interpretaban personajes sin máscara, crearon un estilo que pudo armonizar con aquellos. Cada uno de los personajes que aquí describo hay que comprenderlos formando parte de un todo creado por el ingenio exaltado de muchos. Unos y otros, máscaras y personajes, dándole formas precisas a la *commedia dell'arte*.

Las medias-máscaras¹⁰²

Son máscaras parlantes. Hablar debajo de una media máscara es también encontrar la voz de la máscara, su lenguaje y su estilo de juego.

Las máscaras de la *commedia dell'arte* llevan a un juego limitado del cuerpo, que se manifiesta en actitudes remarcables. No se puede actuar debajo de una máscara como en la vida. Es necesario sostenerla por fuera del naturalismo, hay que actuarla, inventar aquello que prolongará la dimensión de su vida, una vida que no ha sido jamás mostrada.

Es difícil dar recetas para actuar estas máscaras, no hay que caer en el esteticismo de los movimientos pero ser fiel, en directo, a las proporciones de las formas. Hay algunas máscaras que son muy lindas colgadas de la pared pero que no actúan.

PANTALONE

Es un personaje central en la comedia, de carácter dominante pero también jocosos y atractivo. Representa la generación que ha perdido la juventud pero aún desearía un pacto con el diablo para recuperarla. Consideremos que en la época el promedio de vida eran los cuarenta años, edad que representa Pantalone; un comerciante, adinerado, que goza de una estabilidad adquirida con el comercio, haciendo la caricatura de una clase social nueva en la modernidad temprana, lo veremos realizando operaciones comerciales, cuidando sus intereses monetarios y alejado de poderes religiosos y políticos.

En 1535 se funda la primera bolsa mundial en Amberes, y como se ha dicho anteriormente, los personajes de la comedia del arte representaban de forma farsesca los intereses que movían a la sociedad de su época.

La principal preocupación del personaje Pantalone será casar bien a su hija para quien tiene asignada una importante dote que le dará al consorte, como era la costumbre. Cuando el *canovaccio* lo presenta con un hijo varón, lo veremos preocupado por las intenciones de su hijo, a quien tratará de disuadir en su interés por una joven, y organizará estrategias con responsabilidades comerciales para que viaje fuera del país. Es uno de los personajes centrales de la *commedia dell'arte* ya que de él depende el infortunio de los amantes o su feliz enlace.

En algunos guiones se presenta con un amigo, muy rara vez con algún hermano que vivirá en otra ciudad, siendo estos personajes secundarios y accidentales en la historia de la comedia. Generalmente Pantalone tiene por criada a Colombina, la criada principal, pero puede suceder que tenga por criado a Pedrolino o también a ambos (recordemos que los nombres pueden variar).

Vestuario

La relación entre los colores de los escudos de armas, los blasones de familia y los vestuarios es evidente en algunos de los personajes, especialmente en los primeros tiempos. Se encuentra una vinculación notable entre los colores del vestuario de Pantalone y los colores de la bandera de la República Veneciana.

En el caso de Pantalone, el rojo de su atuendo, tiene una directa simbología con el color de la bandera de la República Veneciana, y también por las características de actividad del personaje, es decir su status y su modo de vida son representativos del poderío de la república.¹⁰³ Lleva una capote o caftán negro hasta los pies, abierto por delante, que deja ver un atuendo ajustado, muy atrevido, de color rojo, calzas y camisa, en el cinturón lleva colgando una daga y del otro lado una bolsita de monedas, que hará tintinear a menudo cuando está nervioso. Completando este *look* excéntrico, lleva pantuflas estilo Aladino,

con la punta hacia arriba, doradas, y un gorrito a veces parecido a los sombreritos turcos y otras como un bonete caído negro. Su máscara es de cuero color marrón, de nariz prominente y ceño bien marcado a veces con cejas de pelo gris; completa su caracterización una barba bien prolija.

Comportamiento físico

Al igual que las demás medias-máscaras, el actor debe cuidar su posición frente al público, ofreciendo una frontalidad y tres cuartos de perfil, como las posiciones más destacada para su máscara. Aún cuando la figura se muestre de perfil, el actor deberá trabajar la posición de su cabeza y deberá buscar el ángulo de proyección escénica que le permita al público verla lo más completa posible.

Aunque el color gris de su barba y cejas y sus dichos, lo presentan como un hombre maduro, tiene la propiedad de cambiar rápidamente a una postura corporal juvenil, apolínea y atractiva cuando quiere presumir de seductor. Pero rápidamente se doblega por el dolor de espaldas o por el mal de gota, y vuelve a quejarse de su estado de salud provocando contraste y comicidad. Es coherente que, conforme a su época, recite algunos versos célebres, refiriéndose al paso del tiempo y la juventud perdida.

Los modales y los movimientos al caminar, así como las actitudes y gestos, les daban una peculiaridad a las grandes máscaras; en este caso Pantalone tiene un andar parecido al de un gallo. La manera en que apoya la punta de sus pies realizando el paso desde las rodillas, es un paso exagerado de elevación desde la rodilla y extensión del pie hacia adelante. Los pasos comprometidos se asemejan a los de ballet: *passé* cerrado, *pointé*, *développé*, *tend*,¹⁰⁴ mientras desde la cintura hacia arriba su postura es inclinada hacia adelante simulando un envejecimiento.

También los brazos y manos hacia adelante, cerca de su cintura, donde se encuentran su daga, y su bolsa de monedas, estarán siempre atentos a cuidar sus bolsillos, realizando toda clase de movimientos con los dedos y frotándose las manos cada vez que tiene algo en mente.

De acuerdo con los estudios de actuación, es un personajes que tiene por costumbre acariciarse la barba, así como también hacer alardes de su virilidad cuando cambiando de postura corporal, se yergue cual bailarín, y deja ver su vestuario de calzas rojas donde se destaca su bragueta.

Arquetipo

Por todo lo dicho, el Magnífico, como se lo reconocía en el período de esplendor de la comedia, representaba un hombre emancipado, sin inhibición alguna, realista en sus criterios, alegre, amante de la vida, con vitalidad y rapidez

mental propia de la experiencia de sus años, con principios y costumbres sencillas, que todos pueden comprender.

En todas las fábulas se lo encontrará enredado en una problemática sentimental. Pero finalmente decidirá a favor del amor de los jóvenes amantes, para promover el final feliz propio a toda comedia ligera.

En algunos guiones, de la primera época de la comedia lo encontramos casado con una joven que lo engaña. La historia se centrará en el tema de la infidelidad y de cómo Pantalone, el Magnífico, deja en libertad a su esposa en virtud de comprender la diferencia de años que existe entre ambos.¹⁰⁵

Es característico del personaje el cambio de ritmos: de estar tranquilo pasará rápidamente a agitar los brazos y salir corriendo, haciendo mutis por el foro cuando las cosas cambian de rumbo y no le conviene estar presente.

Siguiendo este perfil del comportamiento de un gallo, Pantalone tiene la tendencia a ser el primero en aparecer en las historias, y de alguna manera iniciar el juego de la comedia, del mismo modo se toma las libertades de correr detrás de las mujeres y coquetear con las más lindas sin llegar a nada. Este también era un contraste que provocaba comicidad, en un argumento: Pantalone está enamorado de una joven y le anuncia a su hija que se va a casar, motivo por el cual su criado y su hija se ríen de él y finalizan por estropearle el plan.¹⁰⁶

El amor en la comedia es tesoro de la juventud. En general, veremos a Pantalone viudo conformándose con la diversión, del buen comer y beber en compañía de su amigo el Dr. Graziano. El perfil psicológico de Pantalone es racional y lógico, a la vez que desvergonzado y seductor. Pasará de ser el abatido padre que sufre por el enojo de su hija, a ser el padre feliz que comprende y finalmente cambia su parecer para dejar que la vida siga su curso y los enamorados encuentren su felicidad.

DOTTORE GRAZIANO

Dottore Graziano, es de origen lombardo, es el compañero de Pantalone, tal vez un poco más joven. Es representante del poderío del que gozaba la región, también llamada Piamonte; entre otras riquezas que la destacan, allí nace una de las primeras y más antiguas universidades durante la Edad Media, la Universidad de Boloña, cuya especialidad era el Derecho.¹⁰⁷

El personaje del Dottore es un arquetipo que parodia al profesional formado en la universidad más prestigiosa de su época. La función dramática se caracterizaba más por la retórica y la oratoria, que por promover la continuidad del argumento.

Ambas máscaras, Dottore y Pantalone, habitan en una plaza de Venecia, el telón pintado generalmente representa ese espacio, con dos viviendas importantes, los balconcitos arriba de las puertas servían para crear desniveles en la puesta escénica, permitiendo crear espacios superiores por donde se asomaban las enamoradas y criados.

Dottore y Pantalone conforman dupla de cómicos veteranos. Mientras Pantalone propulsaba la acción, el Dottore, entraba y salía sin aportar soluciones, pero sus características de hombre entendido en la ciencia, lo hacía explicar todas las cosas con tantas palabras técnicas que resultaba una escena de mucha comicidad.

Propio de un personaje instruido con el título de Dottore, tenía largos parlamentos herméticos, muchas veces en latín, de donde quedó la frase: “expresarse con estilo *gratiánico*”. Haciendo una comparación, algo similar ocurriría en el siglo XVIII, con la palabra *marivaudage* que ingresa en el diccionario de la lengua francesa, cuando se quiere identificar un estilo en el lenguaje, como el de su autor J. F. Mariveaux.

El prestigio de la Universidad de Boloña era el discurso y la glosa jurídica.¹⁰⁸ El Dottore Graziano, era la máscara de la comedia que generaba desconcierto y comicidad por su elocución muy extensa y llena de palabras inentendibles, haciendo una parodia del lenguaje científico.

Vestuario

Lleva un traje que varió muy ligeramente con el paso de los años: un decoroso traje negro, con capa corta y bonete o gorra de doctor, gorguera o cuello blanco, un par de guantes en la mano y un pañuelo entremetido en su cinturón. Una máscara de frente ancha y nariz redonda, a veces de mejillas postizas. Aparece descrito como un hombre de unos cuarenta años.

CAPITANO

El Capitano es un personaje forastero, es una parodia del aventurero y del hombre de acción, no participa de los intereses de los propietarios, para quienes él posee el atractivo de ser hombre de probable fortuna, adquirida en sus viajes de comercio marítimo. Por esto se convertirá en un “buen partido” para la hija de Pantalone.

También suele aparecer en algunos guiones, como el marido de Isabella a quien dejó después de casarse y no ha vuelto a verla en años, como sucede en el argumento de *Los capitanes gemelos*.¹⁰⁹

Es el personaje que más tarda en ingresar a la escena, irrumpe en medio de un conflicto o después que este ya se ha desatado, generando un efecto sorpresa. Cuando se cree conocer la intriga con todos sus personajes se hace presente Capitano, aportando aires renovadores siendo promotor de situaciones confusas, equívocos y suplantaciones que él mismo propicia.

Los veremos junto a Arlequino, a quien toma por changarín para que traiga sus baúles de viaje. Realizando una pareja de ágiles comediantes, diestros en los juegos de armas, solo que Arlequino en vez de espada tendrá un palo.

Contrasta con los demás por su comportamiento y su psicología. Por lo general tiene muy buen manejo de las artes de capa y espada, y también un dominio del lenguaje que lo distingue de los ciudadanos italianos, por su marcado acento extranjero. Su propósito en tierra es encontrar a la mujer de su corazón, creativo para las odas amorosas, tiene marcadas reminiscencias trovadoriles, como fuera el destacado intérprete Francesco Andreini (1578-1604), director de la compañía de los Gelosi en el *canovaccio*, *La bravura del Capitano Spavento*.

Su principal contaste es su alarde de bravo, de coraje y hazañas, que a la vez se descubre falso y fanfarrón, cuando reacciona ante alguna sorpresa inesperada como un perfecto cobarde.

Comportamiento físico

Tiene la particularidad de caminar dando grandes pasos levantando la rodilla de forma exagerada como si estuviera saliendo del mar para llegar a la playa. Lo veremos entrar y salir por los laterales, con un gesto enérgico y arbitrario para la vida en la ciudad, y también entrar en la taberna. Es el personaje que sabrá recitar al pie del balcón sus poemas de amor a la dama y darle consejos a la enamorada, en actitud caballeresca, pero tendrá abruptos cambios de carácter donde perderá la razón y empuñará su espada para batirse tal vez con su propia sombra.

Tiene por costumbre caminar inclinado hacia atrás, pero recto, como si las piernas llegaran antes que su cabeza, imitando un comportamiento de desfile, se presenta con una serie de movimientos que se repetirán.

Su comportamiento nos hace pensar en un zorro, que tiene astucia para la cacería. En sus monólogos podemos asociarlo con un lobo que aúlla a la luna cuando se encuentra defraudado y herido de amor en su orgullo.

Es el personaje más extravagante para los demás personajes del argumento, pero el que tiene mayor sensibilidad poética y varonil, haciendo equilibrio con el arte de la poetiza Isabella, con quien generalmente existe algún conflicto.

Los movimientos propios del Capitano son aquellos que pertenecen a las danzas de corte, saludos y reverencias, y también a las artes de capa y espada, esgrima, y saltos de altura. Transita los tres niveles de expresión, puede con una rodilla en el suelo, en actitud galante desarrollar un monólogo, también puede comportarse como un espadachín y mantener el diálogo mientras pelea.

El Capitano lleva el atuendo de soldado con los colores de la bandera española y otras veces todo de negro con una capa corta y sombrero de ala ancha con pluma, es un atuendo elegante que se equilibra con una máscara marrón de gran nariz, la más grande entre todas. Considerado por su psicología, el naso tenía una referencia fálica, que él hace resaltar mostrando su perfil, con su cabeza en alto. Lleva botas altas como las de un corsario, en su cinturón siempre veremos su larga espada que, dado los movimientos enérgicos y veloces que requiere la comedia, deberá sostener con sus dos manos por la empuñadura, lo que define aún más su pose, como si formara parte de un friso.

Propósito

Deseoso de encontrar a la mujer de su corazón, que nunca sucede, aporta a la comedia el ideal de lo imposible, suspirando por lo inalcanzable. Emplea metáforas y comparaciones ricas en su lenguaje y también las mejores inspiraciones de los clásicos de la época. Sus alardes morales contrastan con sus quiebres cuando se olvida de las maneras elegantes y suelta su carácter belicoso. Como trovador podrá acompañar a Arlequino en una serenata, tocar una viola, o guitarra, siendo infaltable en los cuadros finales de festejo para ser el primero en retirarse inesperadamente por algún requerimiento de ultramar.

ARLEQUINO

Arlequino, también llamado Trufaldino, tal vez sea el personaje que más repercusión tuvo en el teatro a partir de su creación. Es un *zanni*, cuya característica más notable es que tiene muy poca cultura o nula y sin embargo sorprende con su inteligencia natural, esto es capacidad para sobrevivir, y para conquistar a los públicos más eclécticos. No sabe ni leer ni escribir, como aparece en la obra *Arlequino servidor de dos patronos*, pero existe en él una picardía y encanto fuera de lo común, que lo fue llevando a convertirse en un personaje emblemático de la *commedia dell'arte* más que los demás.¹¹⁰

Vive el presente más contundente con su permanente deseo de alimentarse cual si fuera un bebé, presenta una hambruna ancestral, esto quiere decir que aunque acaba de almorzar, si se le presenta otra oportunidad volverá a alimentarse para guardar reservas por si al día siguiente no tiene qué comer.

Por eso lo vemos retratado siempre con una panza que es contradictoria con su espíritu juvenil y sus aptitudes acrobáticas. La característica más notable es su agilidad, ligereza, capacidades espectaculares de acróbata, sentido del humor ingenuo y a veces picaresco, su capacidad e ingenio para conquistar a la más linda de las criadas, y también para hacerse valer en sus derecho ante quien sea, sin importarle los niveles de jerarquía que existan. Si Pantalone le ordena algo que él considera perjudicial para los enamorados, Flaminia y Horacio, simplemente no lo hará. Es una personalidad traviesa y excitante, que derrumba los límites de algunas circunstancias dramáticas, porque su mente no conjuga las reglas de la sociedad que manda y ordena, sino su primitivo sentido común que sorprenderá a las audiencias del siglo XVIII.

Siempre inquieto, lo veremos haciendo piruetas, sentado por el suelo o encaramado a un árbol con la misma facilidad con que los otros personajes hablan.

Arlequino es un personaje tierno, y con un apetito voraz. Al igual que Capitano por lo general llega a la escena del conflicto aportando noticias de otros lugares o acompañando al Capitano. No pertenece a ninguna de las familias propietarias, pero quiere mantener una buena relación con el posadero ya que allí huele bien a comida. Quiere cortejar a Colombina porque la ve entrar y salir de su casa con canastas de verduras, pan, y pasteles y sabe que ella maneja la cocina en la casa de su patrón. Con ella desplegará toda clase de seducciones, hasta la de hacerse pasar por otro. Hábil en la comunicación directa, hace empatía con Colombina, hasta conquistarla, por medio de sus gracias, y demostraciones de destreza. Es un personaje sin dinero pero con fortuna afectiva. Sin embargo para él solo existe la comida, y el goce en el presente inmediato.

Es el personaje de mayor relieve en los *lazzi*, su perfil de mimo y acróbata le permiten insertar sus rutinas en diferentes argumentos, constituyéndose en algunos casos en pequeñas piezas en sí mismas dentro de la obra.¹¹¹

Arlequino puede ser de la región del Piamonte como también del sur, y de acuerdo a su procedencia tendrá características de mayor o menor tendencia bufonesca.

Sin embargo atentos a la imagen del arquetipo su manera de andar, la curva de su espalda, lo movimientos de la cadera especialmente balanceándose de un lado al otro y su máscara negra, podríamos encontrar una herencia más oriental o africana que lombarda, por lo que es válido considerarlo con suficientes antecedentes en la historia del teatro como para continuar indagando sus orígenes retrospectivos desde el siglo XV hacia atrás.¹¹²

Vestuario

De acuerdo a su larga historia veremos un vestuario que fue transformándose. En los inicios fue el característico de un *zanni*, de tela rústica y gruesa, de color claro o crudo, luego adquiere singulares remiendos con retazos de distintas telas, hasta llegar a ser el característico traje a rombos que lo identifica. Esta particularidad de parches, propios también de los payasos, presenta otra posible lectura que es la de llevar en cada parche los colores de las culturas por las que atraviesa, su vestimenta iría cubriéndose de parches de distintos colores como si fuera un *collage* de distintas banderas. La heráldica era la forma en que se distinguían la familias; los jugadores en las competencias, llevaban los banderines y el escudo con los colores y figuras de familia a la que representaban, durante los festejos medievales había competencias deportivas al aire libre, los jugadores eran identificados a distancia por el banderín y el color en el escudo de familia que representaban. Considero que los comediantes tomaron parte de estas costumbres deportivas y con esmero llevaron el emprendimiento teatral a manera de competencia. Con el empleo de máscaras y vestuario, con colores distintivos para cada personaje, serían fáciles de reconocer por el público.

La máscara de Arlequino es de cuero negro, tiene nariz chata y ancha, un lunar rojo en la frente, las facciones son parecidas a las de un gato o un mono. Se completa su *portrait* con un sombrero de fieltro sin forma que él transformará a su manera, de color crudo.

Lleva un cinturón donde sobresale su panza, y de donde cuelga un palo para defenderse. El calzado es similar al de una zapatilla de bailarín.

Comportamiento físico

Es el *zanni* de mayor expresión acrobática, transitando distintas alturas en la escena, tan pronto puede aparecer arriba de un árbol, o trepándose a una ventana como andar rodando por el suelo. Contrasta esta particularidad con actitudes de descanso y poses de espera características. Es un personaje que dialoga con sus movimientos más que con la palabra. Tiene un excelente manejo de la mímica y acrobacias de piso.

Es el único personaje que se sienta en el suelo para descansar y lo hará con una postura deliberadamente informal, con las piernas abiertas, o manteniendo una pierna en flexión y una mano en el suelo, para relajar más su espalda. También puede que se acueste en medio de una escena, como si estuviera tomando sol, debe mantener una pierna cruzada encima de la otra rodilla, que está flexionada, dándole siempre la posibilidad a su cuerpo de llamar la atención, agitando los pies en señales de inquietud. Es un *zanni*, por lo tanto debe representar un jovencito, lleno de vitalidad.

Los actores deben acercarse al personaje desde la psicología de alguien que no está afectado por maneras y modales ciudadanos, expresándose con la libertad y la espontaneidad de un niño grande, lo cual cautivará al público y aportará un fuerte contraste con las otras máscaras.

Propósito

Como ya se ha dicho, su principal interés es comer; participa acompañando a otro personaje, que está implicado en el conflicto, sin embargo Arlequino será el principal creador de confusiones y equívocos, lo que enriquece el argumento en la intriga. Si debe colaborar en alguna estrategia de enredos, será el promotor del equívoco. Como por ejemplo en *Arlequino servidor de dos patrones*, durante la escena de confusión de baúles tomando de uno de ellos la carta que no corresponde.

Se entretiene con todo lo que observa y pierde la cabeza por la criada central, a veces también llamada Arlequina. Su forma de seducción consiste principalmente en jugar con el amor, más que tomarlo seriamente.

BRIGHELLA

Representa al *zanni*, de mayor edad una vez instalado en la ciudad, con una actividad comercial, ofreciendo en el juego de los personajes un intercambio de sus productos. En general es el dueño de la posada, pero también puede ser un hortelano, con un nombre similar, el de Buratino. También puede aparecer como el panadero, pastelero, cualquier actividad que genere productos necesarios para los demás.

Es el personaje que promueve desviar la atención del conflicto ya que aporta la complicidad para salvar a alguno de los personajes de sus enredos.

Brighella tiene una ocupación que lo vincula con la realidad. Su pasado como saltimbanco ha quedado atrás, pero sigue teniendo destrezas acrobáticas y de malabares como para sentirse más cerca de Arlequino que de los otros, Pantalone y Dottore.

Brighella es el nombre que puso Goldoni al personaje de Scapino, el *zanni* de los primeros tiempos de la comedia, compañero de Arlequino. Es el personaje que hereda de Scapino, el traje y las características psicológicas.

El personaje Scapino, tenía la habilidad y la necesidad de procurarse la vida a diario muchas veces sin tener dónde pasar la noche, situación que cambia cuando representa uno de los criados, en la casa de los personajes mayores.

Scapino, “habla con elegancia, razona con buen sentido, está versado en ciencia y tienen algo de filósofo”,¹¹³ además era un buen músico.

Se lo encuentra en las litografías del *Balli di Sfessania* o bailes napolitanos, de Callot, con un vestuario más holgado, parecido al de Pierrot, para significar la gran movilidad de sus danzas y lo representa tocando instrumentos musicales.

Convenimos en interpretar al Scapino, como un músico que siendo el compañero de Arlequino tiene muchas más cualidades en el lenguaje de la palabra y el musical que su compañero. Con mayores características de juglar, que los demás *zanni*.

Cuando deviene criado, Scapino acentuará sus cualidades histriónicas más referidas a réplicas agudas y mordaces e irá perdiendo los aspectos sureños, más bufos.

Mientras Scapino se encuentra retratado con un instrumento musical en la mano, cuando deviene Brighella lo veremos con una jarra de vino.

Francisco Gabrielli fue uno de sus más destacados actores, quien le dio mayor trascendencia al personaje. Falutino, Finocchio, Ficchetto, Buffetto, Mezzettino son otros tantos nombres que tomó el personaje. La influencia que tuvo en Francia, la encontramos en obra de Molière, *Les fourberies de Scapin*.

Movimientos

Si tomamos de referencia las litografías del *Balli de Sfessania*, es uno de los bailarines más agraciados, más refinados, dentro de los bailes napolitanos. Pero si vemos la litografías de los primeros tiempos lo veremos caminando más que saltando y tocando instrumentos en actitud de juglar. Cuando nos referimos al posadero Brighella, otras veces llamado Buratino, debemos pensarlo unos años más grande que Scapino (el joven *zanni* de los inicios), igualmente vestido pero con mayor quietud y pasos propios de un actor de teatro. El personaje original fue perdiendo, sus cualidades acrobáticas para representar de forma más realista.

Vestuario

Es de color blanco con rayas a los costados de la chaqueta y el pantalón puede ser largo o debajo de la rodilla. Puede también tener algunas cintas, los colores de las rayas generalmente son verdes, y la gorra blanca con visera parecida a una boina de campo chata y ancha pero de color blanco. Suele tener una pequeña capa y su máscara de frente prominente con una nariz apenas saliente, en conjunto con su barbita, le da una imagen menos grotesca.

COLOMBINA

Colombina representa a la criada principal, es un personaje que nace con permiso para actuar pero también con la limitación para comportarse en la escena como la mujer del *zanni* Arlequino. Por lo tanto es el personaje que inicia la tradición de la comedianta italiana, la primera mujer en trabajar como actriz con permiso municipal.¹¹⁴ El personaje fue ganando la aceptación del público hasta convertirse en indispensable para los argumentos *dell'arte*. Una criada realista y racional que realizaría las tareas de ayudante de escenario, tanto como las artísticas. Entabla un vínculo de complicidad con la audiencia para burlarse y hacer comentarios de sus colegas. En los intervalos musicales toca el tamboril y baila al compás. Siendo la criada principal está en la casa de Pantalone y por lo tanto vinculada con Isabella, la enamorada de la comedia.

Colombina, a veces llamada Ricciollona, Violetta, Esmeraldina, Lizetta, Arlequina, Tomassina, es coqueta, seductora, y muy perspicaz. Ella prácticamente conduce a los personajes, con la intención de ayudar a los enamorados. Será deseada por todos pero solo tendrá simpatía por Arlequino.

Vestuario

Lleva cofia y delantal luciendo por debajo un lindo vestido femenino con pronunciado escote y adornos; lleva zapatos de tacón. La veremos siempre con algún objeto de utilería que da referencia a sus quehaceres, canastos de verduras, o de ropa, un palo de amasar, una escoba, cuando no son las cartas de amor, pañuelos de la enamorada con un beso, todo tipo de secretos, propios de las situaciones en las que ella participa.

Características

Colombina tiene la característica de hacer comentarios con el público de la vida real, se quejará del trabajo que le hacen hacer sus colegas:

Habiéndome prometido una vida confortable y llena de manjares no hacen más que tenerme atrapada y haciéndome trajinar de acá para allá como si fuera la esclava del teatro, para llevarle a Pantalone sus pantuflas, al Dottore su manual, a Arlequino su gorro, a Capitano su espada... de no ser por mí, estarían perdidos.

Esta clase de contenidos le permitía ganar la simpatía del público de inmediato. Por el mismo carácter, el personaje quedaba habilitado para entrar en la escena y darle el objeto que se había olvidado el actor antes de salir, o sacarlo de la escena, si este se hubiera adelantado al orden escrito en el *zibaldone*.

Movimientos

Colombina tiene todos los movimientos graciosos y estilizados de una bailarina. Es característico ubicarse siempre en el centro del escenario con las manos a la cintura en forma de asas de ánfora y el pecho erguido. Las piernas toman pasos de ballet, un *tendue pointé*, posiciones a *la seconde* y la cuarta posición, alterando el equilibrio, cambiando el peso de un pie al otro pie, generando un constante balanceo de caderas. Generalmente llega a escena de una manera y contrasta el cambio brusco con el cual se retira. Llega para hacer una confidencia al público, y de pronto recuerda que dejó el pastel en el horno entonces saldrá exaltada después de decirlo, corriendo con pasos de baile como el *grand jeté*. Si observamos un animal para construir el personaje, deberíamos tomar de referencia a un ciervo.

Propósito

Es confidente y ayudante de los enamorados para que puedan hacer su voluntad, en contra del mandato de sus padres. Es ella la mensajera del amor, entre todos los personajes que intervienen. Para lograr su cometido, es cómplice de estratagemas que la llevarán a travestirse de *cavaliere* o hacerse pasar por su ama.

ISABELLA

El personaje, fue creado por Isabella Andreini (1562-1604) quien se unió a la *troupe* de los Gelossi y se casó con Francisco Andreini (Capitano Spavento), de quien solo se pueden decir virtudes artísticas. Versada en latín y prolífera escritora de poemas y canciones formó parte de la Real Academia de Letras de Padua, fue galardonada y admirada a través de Italia y Francia, por todas las clases sociales, inclusive la realeza.

Desempeña una acción central en los argumentos debido a que se convirtió desde su origen en la principal enamorada de la comedia. Hablando en toscano y otros idiomas sorprendía a la audiencia más exigente, llevando el estilo de la comediante a niveles de excelencia artística, nunca antes alcanzados.¹¹⁵

Su característica es la de una verdadera *prima donna*, glamorosa y espectacular. Ella sabe manejarse al igual que Colombina en todos los niveles de lenguaje, pero solamente cuando se traviste para alguna finalidad, interpreta a la perfección el personajes de un hombre, causando el efecto cómico esperado.

Al igual que Colombina y las demás mujeres de la comedia, no lleva máscara. Isabella, sorprende con la variedad de habilidades que desarrolla, en principio desde el balcón para luego, haciéndose pasar por la criada, descender a la calle o plaza y jugar al nivel de los demás personajes, para encontrarse con su enamorado o escaparse con él.

Isabella deslumbra con el lenguaje, modales y actitudes teatrales de fuerte personalidad. Ella y Colombina serán las mujeres representativas de la comedia de los italianos, complementándose ambas y a la vez siendo cómplices de llevar adelante el argumento.

Vestimenta

Muy femenino, con gran escote, elaborado tocado en el pelo o peinado, la falda deja ver los tobillos, y calzado de tacón elegante; suele llevar un pañuelo en la mano o un espejo, también puede ser un abanico. También suele llevar algún collar o adornos semejantes a las alhajas. Andreini Impuso la moda de cambiar de vestido cada vez que aparecía en la escena, después de ella todas las demás comediantes de ese personaje continuaron la tradición.

Movimientos

Emplea posiciones y pasos de danza breves, movimientos y gestos delicados de los brazos para acompañar sus palabras, con mucha elegancia, diestra en el manejo de la capa y la espada como si fuera un hombre. Brillante imitadora de cualquiera de los personajes.

Propósito

Su principal conflicto es poder vencer la autoridad paterna y casarse con su enamorado o fugarse con él. Otras veces estará casada y su propósito será salir en búsqueda de su marido que la abandonó hace tiempo.

EL ENAMORADO HORACIO

Serán los jóvenes enamorados los que deambulan entre los enmascarados grotescos con su pena por un amor imposible, esquivo y huidizo, en algunos casos prohibido. Ellos tienen la herencia de las loas de amor de los trovadores del tiempo anterior, cuando todo orientaba a ver la vida como un tránsito que no valía la pena disfrutar porque lo mejor estaba después de la muerte y harán propios los deseos del poeta que sufre por sus ideales, quedando en mayor exposición y contraste con los intereses terrenales de sus pares enmascarados.

Las dos parejas de enamorados, sobre todo la enamorada principal Isabella y Horacio, no llevaban máscaras, pero debían acercarse al juego farsesco de los otros. Lo hacían por medio de la declamación, que muchas veces era interpretada como arias de ópera, corriéndose un poco de la lógica realista y generando algún vínculo estético con los demás, que también empleaban tanto el lenguaje poético, como el exagerado y el musical para sus actuaciones acercándose en algunos pasajes a una parodia romántica.

El personaje Horacio es un joven educado que no siempre tiene fortuna, enamorado de alguien con quien no puede concretar su amor porque esa joven está prometida a otro hombre. Otras veces siendo el joven adinerado se encuentra preso de la decisión de su padre, quien conociendo sus intenciones, lo hace viajar fuera de la ciudad para que se emplee por unos años y se olvide de su novia.

En la comedia pasará por toda clase de situaciones ridículas. Aunque finalmente será correspondido y todos festejarán el final feliz.

El rol del enamorado principal puede variar de nombre, podemos encontrar a Coviello o Cinzio o Flavio. Siempre con las mismas características, el personaje que sufre por amor. Sus cambios de estado de ánimo son frecuentes, puede pasar de la melancolía a la alegría, y mantener diálogos con su enamorada igualmente impulsiva y cambiante.

Generalmente es hijo de Dottore pero también podemos encontrar argumentos donde es el hijo de Pantalone y en algún *canovaccio* puede aparecer como hermano de Isabella y el conflicto amoroso se entabla entre ambos con un tercer joven.

Suele ser un obstáculo para su amor la aparición del Capitano quien será un rival que lo supera. A veces, el Capitano, acompañado por el joven Cavaliere (un soldado, elegante y sin máscara de la edad de Horacio) desconsolará aún más a Horacio, quien se siente superado por la presencia de dos competidores hábiles en la galantería.

Los equívocos del argumento llevan a los amantes por caminos esquivos, haciéndolos penar por los rincones, sospechando de infidelidades y aturridos por su propia imaginación. Pero entendamos que este es el *quid pro cúo* de la *commedia dell'arte*: armonizar sentimientos apasionados de amores desencontrados, con los juegos ligeros de su entorno y la comicidad bufonesca de algunos *zanni*.

Horacio es más parecido a un romántico que a un comediante, lo veremos lagrimear, y hasta amenazar con quitarse la vida. Por ello Arlequino imitando el sentimiento amoroso despechado, monologa acerca de su decepción de amor por Isabella, quien se casará con Capitano, por lo cual intentará suicidarse tapándose la nariz.¹¹⁶

Vestuario

Vestimenta elegante característica de la época, que irá variando según se trate del siglo XVI o siglo XVII. Horacio, representa un joven a la moda, con posibilidades de acceder al grupo de los cortesanos sin tener título. Dependiendo de su situación económica tendrá mayores o menores accesorios de vestuario. No lleva máscaras y generalmente es músico, por lo cual lo veremos entrar con algún instrumento como mandolina, guitarra, flauta o laúd, para poder dedicarle las serenatas al pie del balcón, de su amada. Lleva una daga escondida, debajo de su capa y un importante sombrero que empleará para ocultarse si fuera necesario.

Movimientos

Movimientos cortesanos, los gestos de sus brazos son siempre a la altura de su corazón, su mirada y perfil se orientan hacia arriba y su pose es elegante, siempre con una pierna en *pointe tendue*.

Las parejas de enamorados realizarán toda clase de gesticulaciones con sus manos, apoyadas en su corazón. Su expresión es totalmente sentimental. Es un personaje que se presta a travestirse, a excepción de las óperas reales como veremos en el caso de *Alvida* en la que se ha introducido en la corte de su amada haciéndose pasar por un pastor.

Propósito

Su propósito fundamental es estar con su amor, tal vez sea el personaje más matemático de todos, y con menos contrastes pero él permite los contrastes de los demás a su alrededor.

Máscaras y personajes alternativos

Son referentes de un pequeño grupo de personajes, dentro del conjunto de los usos y costumbres de la época.

Como ya se ha dicho las tradicionales máscaras del Bauta, la Moretta, la Peste, tienen muchísima fuerza popular o folclórica durante los carnavales, pero no llegaron nunca a ser incluidas en las historias teatrales, en el juego de la *commedia dell'arte* sin embargo por pinturas de época donde se las ve junto a Arlequino, Pantalone, Dottore, es probable que en algunas representaciones hayan participado como invitados.

Hay registro de otros personajes creados para la escena, que si bien derivan de los más tradicionales, no llegaron a ser reconocidos como arquetipos. Al respecto me parece de gran valor la investigación que hace John Rudlin al ofrecernos una cantidad de personajes que no fueron ni centrales ni secundarios sino, podría decirse, alternativos. Esto nos permite echar luz sobre la totalidad del movimiento teatral de la *commedia dell'arte* y no solo sobre las grandes compañías.

Hubo muchos personajes de los cuales conocemos sus características generales, solo citaré algunos de los que John Rudlin¹¹⁷ describe como “máscaras menores”.

- **Amarilli:** enamorada, una figura pastoril, la solitaria mujer del pastor.
- **Bertolino:** *zanni*, un amigo de Coviello.
- **Brandino:** *zanni*.
- **Brigante:** hombre viejo, vestido con piel de cordero.
- **Cola:** *zanni* o un hombre viejo, un ridículo personaje acrobático de origen napolitano.
- **Fidellino:** enamorado, hijo de Tartaglia.
- **Ficchetto:** *zanni*, un engréido, a la vez que burdo y nervioso criado.
- **Florinetta:** una señora del tipo cortesana. Deriva de Isabella, pero se diferencia de ella en cuanto a que es de una moral irreprochable. Vestida con exageración, llevando muchas joyas, peinados muy elaborados y vestidos de buen corte pero recargados con cintas, flores, y adornos. Es una presencia ostentosa.
- **Gianduja:** su origen es el Piedemonte, nacido en una caseta de muñecos, es un robusto alpino con enormes zapatos y una mente muy filosa. Siempre con buen semblante, le gusta ser halagador y amante de las grandes mujeres, siempre enamorado de Giacometta, con quien tiene un montón de hijos, llamados Giandijotti.
- **La Rufiana:** vieja mujer napolitana, inspirada en los conocidos tipos de charlatana, mujer de paisanos, obstinada, estrecha, primitiva en todas sus reacciones. En otras partes de Italia aparece como la Guarra, y en Francia como la Entrometida o la Comadre, viste traje de paisana napolitana y generalmente representaba la madre de Fiorinetta.
- **Lattanzio:** amigo de Coviello.
- **Menenghino:** hombre honesto de origen milanés, prudente y decidido, con sentido común, viste generalmente de blanco, con una túnica que llega hasta los tobillos, un cinturón, medias verdes y lindos zuecos. Se fue transformando su atuendo en una chaqueta marrón con ribetes rojos, ropa interior multicolor,

Pantalones cortos y medias básicas, un sombrero tricornio marón con una peluca que le asoma por atrás, sujeta con un lazo rojo.

- **Mezzetino:** una variación de Brighella que se debilita durante el siglo XIII. Elegante *valet*, que combina astucia y locura características. Joven sensible, lleva una camisa roja, no usa máscara.
- **Pascuariello:** un hombre viejo o criado, descendiente del Polichinela napolitano, en Francia se convirtió en el charlatán que tiene argucias para llevar una espada. Usa por máscara una nariz larga.
- **Peppe-Nappa:** criado, un *valet* siciliano que se parece a Pierrot pero viste de azul. Actúa con movimientos rápidos y articulados.
- **Rosaura:** generalmente la mujer de Pantalone. Es una Colombina mayor, y experimentada sexualmente, una devoradora de hombres, en especial del Capitano.
- **Rossetta:** la mucama o la esposa de Polichinela, lleva un atuendo como el de Arlequino con parches de colores.
- **Stenenello:** de origen florentino. También conocido como Meneghino, Gianduja, Zacometo, Jeannot y Jocrisse, es el maestro de todos los enredos, un actor de carácter...
- **Trappola:** criado, *valet* del Capitano.
- **Trivellino:** criado, competencia de Arlequino o también su amigo.¹¹⁸
- **Ubaldo:** generalmente un viejo hombre de propósitos.

Conclusión

La esencia de la *commedia dell'arte* como comedia de artesanos o como el arte de la improvisación, no se volvió a conjugar en ningún movimiento contemporáneo de relieve. No se ha vuelto a ver un género teatral centrado en la improvisación.

En los años setenta, los estudios teatrales, en particular, constituyen un laboratorio privilegiado de signos. Si, como lo subraya Pierce, el universo entero es un sistema de signos, en lo que respecta a la institución cultural, el espectáculo teatral manifiesta con mayor pertinencia esta circularidad semiótica.¹¹⁹

Tal vez haya que aceptar la comedia como un raro arte teatral cuyo mayor mérito ha sido su influencia en cuanto al estilo de sus personajes y su peculiar forma de pasar por el mundo sin dejar nada cerrado, pero reconocer que en

muchas de las grandes creaciones de ópera y ballet del siglo XX sus personajes *zanni* cautivaron con su peculiar simpatía un público erudito.

Es también de suponer que no todas las compañías de comediantes tendrían las mismas virtudes artísticas, algunas se destacarían más por la presencia de Isabella Andreini, como es el caso de los Scala, otras más por la presencia del ágil y agudo perspicaz Arlequino, otras en cambio por la creatividad musical y los juegos de criados, mientras otras estarían mucho más equilibradas presentando un verdadero *tableau* de fábulas representadas con maneras y estilo artístico.

Al concebir el teatro como una necesidad y una línea no interrumpida de la expresión humana a lo largo de su historia, se ve en la *commedia dell'arte* un esfuerzo por profesionalizar una actividad generando el sustrato donde se edificaron teatralidades modernas.

Si hay algo de efímero en el arte teatral es precisamente lo que es, como dice Ortega y Gasset, una *fantasmagoría*,¹²⁰ que a muchos atrae en pensamiento y acción. ¿Qué será eso que tienen los hombres que hacen cosas que se desvanecen y las repiten una y otra vez para fijar lo imposible? ¿Qué es el presente de cada hecho teatral?

Es el arte de la improvisación, por inspiración o duende, como dicen los flamencos, que nace y se desvanece en el instante mismo, en el misterio del teatro.

NOTAS:

50 Ver parte 1 nota 24

51 Convocado a París como director artístico de la Comédie italienne, Goldoni tuvo sus más y sus menos con los cómicos del arte, aún más decididos que en Italia a defender su teatro de la improvisación, y con la frialdad del público francés, que aclamaba al Molière de la Comédie française y que en los espectáculos italianos solo apreciaba las chanzas. A pesar de su deseo de volver a Italia, el comediógrafo fue retenido por Luis XV que, en 1765, le llamó a la Corte como maestro de italiano de sus hijas. Goldoni permaneció veinte años en Versalles donde organizó espectáculos en el palacio real y en los teatros de París y, recobrado su impulso creativo, en 1771 escribió en francés su última obra *Le bourru bienfaisant*. Tras obtener la revancha en el escenario, a partir de 1784, el autor se dedicó a escribir sus *Memorias (Mémoires)*, que se publicaron en 1787. Mientras en Venecia los editores imprimían sus obras, Goldoni, viejo y enfermo, vivía con una pensión real que se le revocó al estallar la Revolución Francesa y pasó el último año de vida en la miseria hasta su muerte, entre el 6 y el 7 de febrero de 1793, un día antes de que, por decisión de la Asamblea Constituyente, se le devolviera la pensión.

52 Marco de Marinis, "La actuación en la *commedia dell'arte*: apuntes para una indagación iconográfica," en *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, (Teatrología), ed O. Pellettieri, Galerna, 1997.

53 Una de las principales premisas del maestro Philip Gaulier, discípulo directo de J. Lecoq, es llegar al teatro por medio del juego, así como los niños, para quitar de él toda pretensión academicista y despojar al actor de la soberbia de su exposición. El juego se puede abordar desde la creatividad del docente para las propuestas que motiven a la acción teatral o desde la técnica de máscara neutra que parte de los conceptos y la producción del gesto.

54 Marco de Marinis, op. cit. De Marinis hace una reflexión sobre la ausencia de escritos técnicos para el juego escénico propio de los comediantes *dell'arte*. Habla de "un silencio paradójico," por cuanto se advierte que ninguna compañía *dell'arte* dejó referencias o instrucciones para que los intérpretes adquirieran la fortaleza física imprescindible en el abordaje de las escenas. Pero es indiscutible que poseían una preparación y entrenamiento específico que les permitió mantener sus compañías durante varias generaciones.

55 Ver parte 3.

56 Miguel de Cervantes Saavedra es considerado una de las máximas figuras de la literatura española y universalmente conocido por haber escrito *Don Quijote de la Mancha*, que muchos críticos han descrito como la primera novela moderna y una de las mejores obras de la literatura universal, además de ser el libro más editado y traducido de la historia, solo superado por la Biblia. Se le ha dado el sobrenombre de Príncipe de los Ingenios.

57 Ver parte 3.

58 Miguel de Cervantes. El propio autor se describió a sí mismo en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, que escribió entre 1590 y 1612 y que se publicaron en 1613, cuando Cervantes tenía ya 66 años.

59 Félix Lope de Vega y Carpio fue uno de los más importantes poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español y, por la extensión de su obra, uno de los más prolíficos autores de la literatura universal.

60 Nancy D'Antuono, *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Támesis, 1999.

61 Guillermo Boido, en *El verbo y las tinieblas*, de Ivonne Bordelois, Libros del Zorzal, 2003.

62 Eutonía: La palabra eutonía proviene del griego y significa armonía del tono. Fue creada en 1957 para dar una idea de un concepto dinámico, "expresa la idea de una tonicidad armoniosamente equilibrada, en adaptación constante, ajustada al estado o a la actividad del momento." La eutonía como disciplina surge a partir de la experiencia personal e iniciativa de Gerda Alexander y de su reflexión crítica sobre las distintas corrientes teóricas de la filosofía, psicología, sociología, salud y educación del siglo XX. Su manera de entender al ser humano consiste en integrar los aspectos psicosomáticos, las emociones, las experiencias, el

movimiento, la expresión y la conciencia. Si bien la eutonía nace en el campo del movimiento corporal, se la utiliza hoy en diversas áreas: educación, prevención en salud, calidad de vida, deporte, manejo del estrés y el arte en todas sus manifestaciones, en las diferentes etapas de la vida desde el embarazo, hasta los adultos mayores. Gerda Alexander nació en 1908. Creció en un entorno familiar cercano a la música por influencia del gusto musical de sus familiares, sentía una particular atracción hacia la danza, era alumna de las escuelas de Dalcroze. De joven contrajo fiebre reumática y endocarditis, sufriendo varias crisis. Esto la obligó precozmente a crear formas de movimiento que no complicaran sus afecciones. Pasó largos períodos de reposo, sin embargo, esto la estimuló para indagar en una forma de movimiento más “económica” y espontánea, a partir del aprendizaje de la regulación tónica para lograr mayor bienestar. En 1940, a causa de la Segunda Guerra Mundial, fijó su residencia en Dinamarca y fundó en Copenhague la Escuela de Eutonía, desde donde desarrolló sus investigaciones. En el origen, el trabajo personal de Gerda Alexander en el área de las artes del movimiento tenía una premisa que guiaba su intención: lograr la posibilidad de expresarse sin modelos preestablecidos que interfirieran en sus posibilidades funcionales y creativas. En esa época esta intención era denominada: “la búsqueda del movimiento espontáneo”.

63 “Una riqueza inagotable”, capítulo 5, en *La palabra amenazada*, Ivonne Bordelois, Libros del Zorzal, 2003

64 *La voz del clown cocktail de letras*, de Cristina Moreira, ed. O. Pelletieri, Galerna. Ver apéndice

65 Mímica (del latín *mimicus*, y este del griego *μῖμικός*) es un tipo de expresión o comunicación no verbal en la que se recurre a gesticulaciones y movimientos corporales para transmitir una idea. La mímica es también una expresión artística que se utiliza para enfatizar los sentimientos y emociones en diferentes disciplinas artísticas como la danza y las representaciones dramáticas. La pantomima tiene sus orígenes en el Imperio griego en las representaciones dramáticas en las que el elenco utilizaba máscaras para la interpretación de determinado personaje. En la Edad Media, la pantomima se manifiesta en las representaciones callejeras de los juglares y el Nō en Japón. La mímica se formaliza como arte dramático en el periodo de la *commedia dell'arte* en el siglo xvi.

66 Mímica artística: La mímica aplicada al dramatismo, mejor conocida como pantomima, refiere al trabajo histriónico y artístico en el que se representa una historia en la que no intervienen diálogos ni ningún tipo de comunicación verbal. Para reemplazar la falta de diálogos se introducen distintos tipos de gesticulaciones y movimientos corporales que hacen comprender la narración al espectador. Las representaciones dramáticas de la mímica moderna incluyen la reproducción de movimientos que corresponden a los movimientos de alguien más.

67 Toby Cole, Helen Crich Chinoy, *Actors on Acting*, Crown Publisher, 1970.

68 Argumento: resumen que la historia pone en escena, el argumento (o *expositio argumenti*) está dado antes del comienzo de la obra propiamente dicha, con el fin de informar al público acerca de la historia que será narrada. Ciertas formas teatrales como la farsa o la *commedia dell'arte*, utilizaban el argumento (boceto) como texto de base a partir del cual los comediantes improvisaban. Aristóteles sugiere al dramaturgo que haga del argumento el punto de partida y la idea general del drama: “Los argumentos tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general y solo después introducir los episodios y desarrollarlos”. *Diccionario del teatro*, Patrice Pavice, ed. Paidós 1984.

69 Ver Colombina pag. 88

70 Pier Maria Cecchini, *Frutti delle moderne comedie et avis a chi le recita*, Padova, 1628.

71 Allardyce Nicoll, op. cit.

72 Sullivan, H., R. Galoppe y M. Stoutz edit., *La comedia española y el teatro europeo del siglo xvii*, Tamesis, Londres, 1999.

73 Jean-Baptiste Poquelin, llamado Molière (París, 1622-1673) fue un dramaturgo, humorista y actor francés y uno de los más grandes comediógrafos de la literatura occidental. Considerado el Padre de la Comédie Française, sigue siendo el autor más interpretado. Despiadado con la pedantería de los falsos sabios, la mentira de los médicos ignorantes, la pretenciosidad de los

burgueses enriquecidos, Molière exalta la juventud, a la que quiere liberar de restricciones absurdas. Muy alejado de la devoción o del ascetismo, su papel de moralista termina en el mismo lugar en el que él lo definió: "No sé si no es mejor trabajar en rectificar y suavizar las pasiones humanas que pretender eliminarlas por completo"; y su principal objetivo fue el de "hacer reír a la gente honrada". Puede decirse, por tanto, que hizo suya la divisa que aparecía sobre los teatros ambulantes italianos a partir de los años 1620 en Francia, con respecto a la comedia: *Castigat ridendo mores*, "Corrige las costumbres riendo".

74 Ver foto afiche de época.

75 Ver "Sobre la recepción", pág. 54

76 En el marco del budismo y el hinduismo, un *mudrá* es un gesto sagrado hecho generalmente con las manos. Ver foto.

77 Las tres unidades que da Aristóteles en *La Poética*, como principio de obra teatral son: respetar las unidades de tiempo, espacio y acción. Todo debía transcurrir durante un mismo día, se debía representar en un único lugar, y debía desarrollarse solamente un conflicto.

78 Nancy D'Antuono, *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Tàmesis, 1999.

79 Carlo Goldoni, *Arlequín servidor de dos patrones*, acto II, escena XV, Biblioteca Universal, Buenos Aires, 1982.

80 Anónimo, *La farsa de Maese Pathelin*. Ver parte 3.

81 H. Sullivan, R. Galoppe, M. Stoutz, *La comedia española y el teatro europeo del siglo xvii*, op. cit: "Francisco Calderoni, conocido como Silvio, gozó de mucho renombre como el principal personaje de los enamorados y director de la comedia. Luigi Riccobini lo considera una de los mejores actores del siglo xvii y principios del siglo xviii. Entre 1664 y 1703 la compañía de Calderoni había representado en Bruselas, Venecia, Mónaco, y Nápoles".

82 Allardyce Nicoll, op. cit.

83 Allardyce Nicoll, op. cit.

84 Didascalía, en Atenas, era la enseñanza de un ditirambo, comedia o tragedia al coro y a los actores que iban a representar una obra, dirigida por el dramaturgo. Actualmente, la palabra se utiliza para denominar las acotaciones de una obra de teatro o las instrucciones dadas por el autor.

85 Samuel Becket, *Actos sin palabras*, ed. Tusquets, Barcelona, 2000.

86 Misceláneo: término con que se refiere a una obra escrita en la que se anotan muchas cosas inconexas y mezcladas; Diccionario de la Real Academia Española.

87 *Azione*, traducido como "asunto", en *El mundo de Arlequín* de A. Nicoll, traducción de Carlos Manzano, marzo 1977.

88 *Scenarios of the commedia dell'Arte*, Flaminio Scala, by Henry Salerno, Limelight editions, 1992.

89 Mutis: expresión que en el texto o la representación teatral indica que uno o varios personajes deben retirarse de la escena.

90 Medio mutis: recurso por el cual el comediante o actor simula retirarse de una escena y entrar a otra. También cuando finge salir de la escena pero engaña a los personajes y permanece oculto, espiando o bien oyendo, siendo este gesto explícito para el espectador.

91 Jacques Lecoq, op. cit.

92 La historia de los derechos de autor se inicia con los derechos y monopolios sobre la impresión de libros. El Estatuto de la Reina Ana, de origen británico, de 1710, cuyo título completo es "Ley para el Fomento del Aprendizaje, al permitir las copias de libros impresos por los autores o de los compradores de tales copias, durante los tiempos mencionados en la misma", fue el primer reglamento que concibió de forma legal los derechos de autor. En un principio los derechos de autor solo se aplicaban a la copia de libros. Con el tiempo se contemplaron otros usos, tales como traducciones y obras derivadas, que fueron sujetas a derechos de autor además de abarcar ahora una amplia gama de obras, incluyendo mapas, obras teatrales, pinturas, fotos, grabaciones sonoras, películas y programas de ordenador.

93 Allardyce Nicoll, op. cit.

94 Allardice Nicoll, op. cit., p. 83.

95 Cristina Moreira, *El rol de la mujer en la commedia dell'arte*, ed. Pellettieri, Galerna, Buenos Aires, 2004.

96 Allardyce Nicoll, op. cit., p. 121

97 *Teatro: Aria da capo*, de Edna St Vincent Millay; *Beppe*, de Cristina Moreira; sinfonía: *Pierrot lunaire*, de Stravinsky; ópera: *Arlequino*, de Busonni; *El amor de las tres naranjas*, de Carlo Gozzi.

98 *Zibaldone*: guion de las escenas por orden de entrada y salida de los personajes, siguiendo la trama planeada que tenían por costumbre adosar al lado interno del escenario para que ninguno de los actores y actrices perdieran el orden de sus intervenciones a público. (Ver "El núcleo argumental y tres herramientas de escritura", pág. 29).

99 John Rudlin, *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook*, Routledge, London, 1994.

100 Teatrista, es el concepto contemporáneo utilizado para indicar la actividad de un agente cultural que se desempeña en el teatro en cualquiera de sus roles, dirección, dramaturgia, actuación, en su labor artística de producción del hecho espectacular.

101 La Serenísima República de Venecia nació como ciudad-estado (ahora se encuentra en el norte de Italia junto al mar Adriático) y luego reunió todos los vénetos del Triveneto, Istria y Dalmatia. Existió como tal desde el siglo IX hasta 1797. También recibe el nombre de Serenissima Repubblica di San Marco, pues San Marcos es su santo patrono. La Serenissima se constituyó como Estado progresivamente durante la Edad Media y se convirtió en una de las principales potencias económicas del mundo, ocupando un lugar preponderante en los intercambios comerciales entre el Mediterráneo occidental y oriental. Además, con sus instituciones oligárquicas notablemente estables durante casi un milenio, representó un papel político esencial. A partir del siglo XVI experimentó una fase de declive político y territorial, eclipsado por un extraordinario desarrollo artístico, hasta que desapareció en 1797, vencida por Napoleón Bonaparte, pasando posteriormente a ser dominada por el Imperio austríaco y Reino de Italia.

102 *Le theatre du geste*, op. cit.

103 Bandera de la República de Venecia ver ilustración.

104 Nombres de los pasos de danza clásica.

105 Ver en este libro parte 3: *El viejo celoso*.

106 *Canovaccio Pantalone enamorado*, ejemplo de diálogo entre Pantalone, Arlequino e Isabella.

107 La Universidad de Bolonia (Università di Bologna, en italiano), comienza en 1088 en Bolonia (Italia) como una agrupación de estudiantes; fue iniciada por Irnerio partiendo de las escuelas municipales y adquiriendo el grado de Universidad; sus estatutos datan de 1317. En la Edad Media, fue famosa en toda Europa por sus escuelas de Humanidades y, especialmente, la de Derecho, donde se enseñaba tanto Canónico –con las figuras de Graciano y su Concordia Discordantium Canonum– como Civil –destaca aquí la obra de Irnerio–. Los maestros de Bolonia llevan al Derecho a una época de esplendor en Europa provocando su independencia como ciencia jurídica de la Retórica y reintroduciendo plenamente los preceptos y figuras del Derecho Romano. Es de esta escuela científica de la que surgirán eminentes discípulos conocidos como glosadores, es decir, expertos en el sistema de la glosa. Todos estos autores se ocupan del conjunto del derecho justinianeo, de lo que será llamado el Corpus Iuris Civilis, y muy especialmente del Digesto. Tenían una doble y humilde tarea, glosar estos textos, es decir, aclarar o vulgarizar el profundo sentido de sus preceptos y sintetizar estos compendios accesibles llamados “sumas”, entre las que destaca la del maestro Irnerio. Durante el siglo XV y el XVI se hicieron famosos sus estudios de Teología, técnica oratoria antigua, literatura antigua y moderna, latín y griego, ciencias humanas basadas en los nuevos métodos racionales y empíricos del Renacimiento, aunque el mayor atractivo seguía siendo la notable formación jurídica de gran relevancia en el derecho canónico, así como las enseñanzas de gramática y retórica.

108 Glosa. Explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender. Composición poética a cuyo final, o al de cada una de sus estrofas, se hacen entrar, rimando y formando sentido, uno o más versos anticipadamente propuestos.

109 *Los capitanes gemelos*, de Flaminio Scala, *canovaccio* y *zibaldone* en parte III.

110 El conde Carlo Gozzi (Venecia, 13 de diciembre de 1720 - 4 de abril de 1806), escritor italiano, fue uno de los mayores representantes de la oposición al movimiento ilustrado de la Italia del siglo XVIII. Su debut teatral se produce en 1761 con *L'amore per le tre melarance o Analisi riflessiva della fiaba (El amor de las tres naranjas o Análisis reflexivo del cuento de hadas)*, llevado a la escena por la compañía de Antonio Sacchi (o Sacco, que representaba la "máscara" de Truffaldino), probablemente la última gran compañía de *commedia dell'arte*.

111 Mariveaux, *Arlequin polis par l'amour*, traducción Cristina Moreira, el autor cita dos *lazzi* de Arlequin en su obra, ver parte 3.

112 El origen del nombre Arlequino está en Hellekin o Helle-kin que era un reflejo diabólico del dios Odín (padre de todos en la mitología escandinava). Era el personaje principal y satánico del Car-navalis o Carrus-navalis de las fiestas del equinoccio de primavera, fiestas que duraron hasta el siglo XIII en Flandes y Alemania. En ellas se recordaba las entradas de los vikingos.

113 Bartolli, *Notizie storiche dei comici italiani*, vol. II, en Allardyce Niccoll, *Il mondo de Arlequino*.

114 Cristina Moreira, *Las múltiples cara del actor*; op. cit.

115 Ver testimonio en parte 1 cita 30, *The Oxford Illustrates History of the Theatre*, John Russell Brown, University Press, 1995, p. 121.

116 *Arlequin emperador de la luna*, citado en V. Pandolfi, *La commedia dell'arte*, Florencia, 1988, vol V. p. 689. En John Rudlin, *Commedia dell'arte*, traducción Cristina Moreira.

117 John Rudlin, op. cit., pp. 157 a 159.

118 En Mariveaux, *Arlequin poli par l'amour*, aparece Tribulin como competencia de Arlequino.

119 André Helbo, op. cit.

120. El término "fantasmagoría" se encuentra en José Ortega y Gasset, *La idea del teatro y otros escritos*, ed. Antoni Tordera, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 184, "La boca del telón". También en "Introducción", p. 9, Antoni Tordera, *Pasión por las fantasmagorías, y Hacia un programa global, ideas y experiencias del teatro*, p. 143.

**argumentos de la
*commedia dell'arte***

parte 3

> argumentos de la *commedia dell'arte*

Guiños y guiones de *commedia dell'arte*¹²¹

Ya se ha citado en la parte uno del libro, la fábula de *Robin y Marion*, y la *Farsa de Maese Pathelin*, primeros registros escritos anónimos de la actividad teatral en los albores del Renacimiento, de los cuales se incluye la farsa anónima de Maese Pathelin.

Se encuentra en este libro una selección de *canevás* del siglo XVII, a los que subtítulo Argumentos, que tenían la función de senderos por los cuales se paseaban los intérpretes de la *commedia dell'arte* con maestría, y no debemos observarlos sin esta consideración.

Sabemos que una obra de teatro, a diferencia de otro género literario, tiene la particularidad de completarse cuando es llevada a la escena. Esta verdad por todos asumida, nos predispone a leer los *canevás* de Flaminio Scala, como una estructura precaria que se terminaría de concebir con la inventiva escrita en el *zibaldone* de los actores y con la interpretación gestual, musical, danzada y los *lazzi*, de sus intérpretes.

Eran los actores quienes en realidad hacían la obra, creando el diálogo con su inventiva y con las tres herramientas ya mencionadas: *canevá-zibaldone-lazzi*. Por ello se presenta a continuación, un ejemplo de diálogo entre Pantalone, Isabella y Arlequino, un *zibaldone* del *canevá* *Los capitanes gemelos*, un monólogo de Arlequino, que bien puede ser interpretado como un *lazzi* y un ejemplo de la influencia de los italianos en la obra de Mariveaux donde se observa la integración del *lazzi* de Arlequino y el espíritu de una fábula. Se incluye una obra de Carlo Godoni escrita en el estilo del *canevá*, es decir el argumento en cinco actos, a diferencia de los originales de la *commedia*, en tres actos.

EL AMANTE PEREGRINO

Se desarrolla en Génova, donde Pantalone tiene una hija llamada Flaminia y una criada Franceschina.

Flaminia está enamorada de Horacio, un joven gentilhomme que la ama sinceramente; está acompañado de un criado Fabrizio.

Flaminia se siente atraída por el criado que pronto le confiesa su identidad.

Fabrizio es una muchachita disfrazada, cuyo verdadero nombre es Isabella.

Isabella se escapó disfrazada de la casa de su padre, el Dottore Graziano, debido a que él no quería que ella se casara con su pretendiente Flavio.

Flavio sale en búsqueda de Isabella al enterarse de su fuga, llega a Génova acompañado de su criado Arlequino. Flavio se hará pasar por peregrino y pedirá limosnas en la ciudad hasta dar con Isabella.

Un Capitano y su astuto criado Pedrolino crearán variadas complicaciones y múltiples confusiones, pero felizmente todo concluye con el triunfo del verdadero amor.

Convencido Flavio de la fidelidad de su amada que permaneció travestida hasta reencontrarse con él, deciden casarse. Por su parte Flaminia acepta casarse con Horacio.

Pantalone, mercader vive en Génova

Flaminia hija de Pantalone, enamorada de Fabricio;

Franceschina, criada de Pantalone

Dottore Graziano, vive en Milán

Isabella, su hija, enamorada de Flavio

Flavio enamorado de Isabella

Fabrizio, amigo de Horacio, es Isabella vestida de hombre

Horacio, enamorado de Flaminia

Capitano Spavento

Pedrolino, su criado

Peregrino, Flavio disfrazado

Arlequino, su criado

EL VIEJO CELOSO

El argumento se desarrolla en el campo.

Pantalone está casado con una hermosa mujer, Isabella, mucho más joven que él.

Pedrolino es su criado y el Dr. Graziano su amigo.

Flaminia es hija de Pantalone.

Horacio y Flavio son dos jóvenes gentilhombres, amigos.

Capitano Spavento es un cazador diletante; Buratino un hortelano (granjero), tiene una mujer Pascuala y su hija Olivia. Cavicchio un paisano carnicero.

La atmósfera de campo la da específicamente la familia de Buratino, y la introducción de Cavicchio.

Siendo Pantalone mayor que Isabella, decide alejarla de Venecia y mudarse al campo para mantenerla alejada de las sospechas de su amante, el joven Horacio.

Horacio decide seguirla al campo y con la ayuda de su amigo y algún criado continuar encontrándose con Isabella, a escondidas de Pantalone.

En una fiesta de recepción se encuentran todos los personajes. Allí Dr. Graziano recita unos cuentos del Decamerón, Cavicchio los entretiene cantando alguna canción y luego contándole algunas historietas divertidas.

Poco a poco, durante el transcurso de la velada, se revelan las características de los personajes. Pedrolino, fanfarroneando, se ofrece a ayudar al joven Horacio, Isabella no sabiendo qué decir, es descubierta por su marido, quien le exige que se comporte. Ella se enfurece y Pantalone le pide disculpas.

Buratino crea un plan para que se calmen los ánimos, pidiéndole a su mujer Pascuala que en determinado momento lleve a Isabella a la caseta del granero, mientras le indica a Horacio que debe retirarse con su pedido de llevar un canasto de higos, a un amigo de la vecindad, un tal Tofano, de parte de su hija Olivia.

Pantalone, mercader veneciano, casado con Isabella

Flaminia, hija de Pantalone

Pedrolino, criado de Pantalone

Dottore Graziano, amigo de Pantalone

Horacio, joven gentilhomme, amante de Isabella

Isabella, mujer de Pantalone amante de Horacio

Capitano Spavento, un cazador

Flavio, joven gentilhomme, amigo de Horacio

Buratino, hortelano

Pascuala, su mujer

Olivia, su hija

Tofano, amigo de Buratino

Cavicchio, *zanni* carnicero

Cazadores, acompañantes de Capitano

LA FORTUNA DE FLAVIO

El espíritu romántico de este caneavá contrasta con el anterior de El viejo celoso. Nuevamente los personajes son Pantalone y su hija Flaminia con su criada Franceschina, Horacio en este caso es un caballero turco convertido al cristianismo, y su criado es Pedrolino. Un joven caballero Cinzio y Lidia, disfrazada de peregrino. Interviene Graziano, como un charlatán vagabundo, acompañado por su cómplice Alrequino y por Turchetto cantante y bailarina.

La trama se compone de confusiones y malentendidos y de pasiones románticas. Engañan a Capitano Spavento para que crea que Flaminia es una cortesana y su padre un alcahuete; Horacio se enamora de ella y llora al oír la desolación del padre Pantalone, por la pérdida de su hijo. Este hijo resulta ser el esclavo Morat, cuya alegría por la liberaron se convierte en aflicción, pues había prometido su hermana Flaminia a Horacio (noble caballero turco) y ahora descubre que aquella es objeto de las atenciones del Capitano, a quien le debe su vida. Afortunadamente en ese momento el militar recibe de Alrequino la información de que su amada abandonada Lidia, lo ha seguido hasta la ciudad disfrazada de peregrino, y su admiración ante la fidelidad de ella lo hace olvidar su nuevo amor. En medio de toda una serie de aventuras, Graziano como el héroe de Janson, Volpone, instala su silla en la plaza intentando atraer a un auditorio con la ayuda de las bromas de Alrequino

y de las canciones de Turchetto. Todo acaba de forma feliz, el Capitano reunido con Lidia, el noble Horacio consiguiendo a Flaminia y Pedrolino casándose con Franceschina.

Pantalone, un mercader veneciano

Flaminia, su hija

Franceschina, su criada

Grillo, su criado

Horacio, un noble caballero turco, convertido al cristianismo

Pedrolino, su criado

Pajes de la Corte de Horacio

Capitano Spavento

Morat, su esclavo, finalmente Flavio, hijo de Pantalone

Dottore Graziano, un banquero, charlatán

Arlequino, su acompañante

Conjunto de actores y cantantes turcos, entre ellos **Aliffa**, hermana de Horacio

Camareros

Buratino, huésped de la posada

Cintio, sobrino del gobernador

Sirviente

Lidia, una peregrina

Compañía de viajeros

LOS VIEJOS HERMANOS GEMELOS

En Venecia viven dos hermanos gemelos. Uno se llama Pantalone de Bisognosi, y tiene un hijo llamado Flavio, el otro se llama Tofano de Bisognosi, y tiene un hijo llamado Horacio. Ambos hermanos eran adinerados comerciantes que negociaban con Soria y otro lugar del Medio Este.

Sucedió que ambos hermanos estaban a bordo del barco que iba a Alejandría, cuando fue capturado por piratas, y los hicieron esclavos, para venderlos a un comerciante turco quien se los llevó a Persia. Sus hijos de doce años, Flavio y Horacio, fueron abandonados al cuidado de sus madres. Decepcionados de todos los esfuerzos no pudieron dar con ninguna noticia acerca del paradero de sus padres por varios años. Un buen día cuando se estaban preparando para viajar a Florencia por negocios, la peste arrasó y se llevó a sus madres, dejándolos sin madres. Cuando la epidemia terminó, ellos viajaron a Florencia, porque habían recibido noticias esperanzadas de Soria, acerca de un comerciante armenio, que tenía por esclavos a dos hermanos gemelos y se los llevaba a Florencia en un viaje de negocios. Finalmente el armenio llega con los dos esclavos. Después de muchos inusuales sucesos causados por su remarcable parecido, fueron felizmente reconocidos por sus hijos, quienes entretanto habían caído enamorados de dos jóvenes viudas. El padre y el hijo se reencontraron y vivieron todos juntos en la alegría y felizmente.

Flavio y Horacio primos
Franceschina y Pedrolino, criados
Pasquella, una vieja bruja
Isabella, una noble viuda
Dottore Graziano
Flaminia, su hija viuda
Capitano Spavento
Arlequino, su sirviente
Mecaderes y comerciantes, armenio, judío, cristianos
Ramadam, esclavo, después Pantalone
Mustafá, esclavo, después Tofano de Bisognosi, su hermano

Utilería: dos idénticos vestuarios para los hermanos gemelos. Máscaras y barbas idénticas para los dos hermanos, ropas lujosas para los comerciantes. Una carta, un remo, armas para Pedrolino y Arlequino.

EL MARIDO

En la ciudad de Nápoles viven dos hombres mayores, uno llamado Pantalone, el otro Dottore Graziano. El hijo de Pantalone, Horacio, y la hija de Graziano, Isabella, crecieron juntos y tuvieron una infancia feliz. Pantalone, supone que Horacio, quiere casarse con Isabella, quien es una joven de buena familia pero sin dinero, y tiene interés en su hijo por la fortuna. Intentará enviar a su hijo a Francia, Leona, por asuntos de negocio, y coordina con un pariente que vive allí, así su hijo no podrá negarse.

Horacio pacta con Isabella que volverá para estar con ella al cabo de tres años, pero ella deberá esperarlo; en caso de que no volviera, entonces quedará en libertad de casarse con otro. Él le asegura que volverá y se despide.

El tiempo pasó y cercano a la fecha de regreso de Horacio, Isabella se entera por su criada Franceschina, que el retraso lo provoca Pantalone quien había enviado ex profeso a su hijo lejos de la casa, para que ella se olvide y se case con otro.

Franceschina promete ayudarla. Toma un dinero y compra en lo de un boticario unas esencias que la desvanecerán y la harán pasar por muerta y luego pretenderán que fue enterrada.

Después de cometido el simulacro de muerte, con la ayuda del boticario, Franceschina sale para Roma durante la noche y regresará a Nápoles al cabo de un año, travestida de hombre con el propósito de solicitar la mano de Isabella.

Creído el padre del pedido del joven romano, le concede la mano de su hija.

En cuanto Pantalone se entera de lo acontecido, le avisa a su hijo que regrese a Nápoles. Lo que sucede se desarrolla en la obra.

Pantalone

Pedrolino, su criado
Olivetta, la criada
Horacio, su hijo
Flaminia, la enfermera de Pantalone
Dottore Graziano
Arlequino, su sirviente
Isabella, su hija
Cornelio, el esposo, después **Franceschina**, su enfermera
Capitano Spavento

Utilería: muchas antorchas, muchos camisones, ropas de mujer para Arlequino.

EL DOTTORE DESESPERADO

En Bologna, vivía un Dottore, padre del joven Horacio. Debido a que el joven estaba enamorado de una jovencita llamada Flaminia, su padre decidió enviar a su hijo muy lejos para que olvide su amor por la muchacha. Consecuentemente lo envió a realizar estudios a Pavia, donde el joven se alojó en la residencia del señor Casandro.

Casandro tenía un hijo llamado Flavio, y una hija llamada Isabella, quien se enamoró de Horacio y él de ella. En consecuencia, Horacio se olvidó por completo de Flaminia. Mientras vivía despreocupadamente, Horacio recibe noticias, por medio de una carta de amigos, que le cuentan la voluntad de su padre, bastante viejo, de volver a casarse. Al enterarse de esto, Horacio regresa a su casa para detener el casamiento sin contarle a Isabella. Desmoralizado por el casamiento de su padre, su dormido amor por Flaminia se despertó, y su amor por Isabella se olvidó.

Isabella, al no tener noticias de su Horacio, decide partir a Bologna con su criado. Su anciano padre Casandro, y su hermano Flavio, al ver lo sucedido, la siguen. Flavio, como suele ocurrir, fue a la cama con Flaminia, y finalmente se casaron.

Pantalone, veneciano
Adelina, su hija
Pedrolino, su criado
El Dottore
Horacio, su hijo
Flaminia a quien no se la ve
Franceschina, su criada
Capitano Spavento
Casandro
Isabella, su hija
Flavio, su hijo

Utilería: una caja de joyas, un anillo, un atado de velas, dos antorchas

LOS CRIADOS DISFRAZADOS

En Génova vivía muy feliz, un rico y noble señor, de nombre Leoni Adorni, cuya felicidad se debía en parte a su fortuna y en parte a la satisfacción de haber criado a sus dos hijos, bajo su entera responsabilidad, después de la muerte de su esposa. Uno se llama Cizio y la otra Isabella.

Resulta que Isabella se enamoró de un joven caballero, desconocido, que viajaba con frecuencia, y mientras estaba lejos de su casa, pasaba las noches en lo de Isabella. Un día debe viajar a Florencia, por negocios. No pudiendo superar la separación, Isabella le cuenta a su hermano, quien, motivado más por curiosidad que por sentido común, le aconseja un plan.

Isabella deberá vestirse de hombre y ambos partirán camino a Florencia. Allí ella se instalará como criada en la casa de su amante, y Cinzio como criado en otra casa.

Resultó ser que la hermana de su amante creyendo a Isabella por hombre, se enamora de ella. Y Cinzio, a la vez se enamora de la hermana y consigue su objetivo. Cuando todo queda descubierto, ambos regresan a la casa paterna, donde finalmente declararon su amor.

Pantalone, veneciano

Horacio y Flaminia, niños

Fabrizio, sirviente, luego **Isabella**

Pedrolino, criado

Criados que hablan

Criado de Pantalone que habla

Dr. Graziano

Cinzio, criado, luego hermano de Isabella

Hortensia, esclava, después hermana de Flavio

Flavio, solo, amigo de Horacio

Leoni Adorni, genovés, padre de Isabella y Cinzio

Capitano Spavento

Arlequino, su sirviente

Utilería: Una palangana de plata, un cuenco de plata, ropas de viajero, sombrero de fieltro, botas y espuelas.

LA LOCURA DE ISABELLA

Horacio, el joven genovés, está enamorado de una joven de esa ciudad. Viviendo a muchas millas de la ciudad, ella le pidió a su amante que se mudara donde ella vive.

El amante, que solo deseaba estar a su lado, se subió a un barco de la armada para ganar un dinero, y fue capturado por unos piratas turcos. Él fue tomado por esclavo y llevado a Algeria. Este hecho fue conocido en toda Génova, y la desafortunada mujer se retiró a un convento, donde ella decidió vivir el resto de su vida.

Resultó que Horacio fue vendido a un Capitano casado con una niña turca del Seraglio. Ella era una criatura bella y graciosa, y cuando puso sus ojos en el esclavo se enamoró de él.

Ellos se encontraron frecuentemente e intercambiaron breves palabras de amor. Decidieron que ella debía convertirse al cristianismo, él la llevaría a su país y se casaría con ella.

También decidieron llevar a su hijo de dos años.

Así planearon su escape, junto a otros esclavos cristianos, abordando un bote de la armada, que los llevaría secretamente.

Mientras tanto el Capitano, el marido de la niña turca, encontrándose a poca distancia de su villa, le envió el mensaje de que viniera inmediatamente a encontrarse con él.

Tomando ventaja de las circunstancias, sin sospechar por los otros turcos, los enamorados se fueron y pronto estuvieron navegando en el profundo mar hacia Mallorca.

Cuando el Capitano se enteró de la pelea de los marineros de la armada, se embarcó en una galera y persiguió al barco fugitivo. Después de un tiempo, los alcanzó y se puso junto al barco que llevaba a los cristianos. Viendo que no tenía escapatoria, su mujer obligó a un turco a vestir las ropas de Horacio, y al grito de su marido el Capitano que la perseguía, fue forzado a saltar en el océano, mientras Horacio permanecía escondido en el fondo del barco; después, a viva voz llamaría al Capitano para que lo salve. Incapaz de defenderse, la nave de la armada fue capturada.

El Capitano a bordo del barco se enteró de cómo el esclavo Horacio trataba de escapar con ella mientras ella, con la ayuda de sus turcos, lo maniataron y lo tiraron al océano. El Capitano creyó la historieta de su esposa e inmediatamente tomó a su hijo en brazos. Después se volvió hacia uno de los hombres de la armada y le ordenó que disparara al traidor en el agua que intentaba salvarse. Justo en ese momento ella se dio vuelta hacia su marido (quien estaba desprevenido) y le disparó, matando al mismo momento su marido y su hijo. Al escuchar toda la conmoción Horacio, de acuerdo con el plan, salió de su escondite. Él se convirtió en el comandante del barco, y se dio a la pelea, rindiendo la galera del Capitano. Después continuaron su viaje y llegaron a Mallorca, donde, con gran solemnidad, la niña turca fue convertida al cristianismo. Al poco tiempo ellos salieron para Génova. Donde vivieron felices por un tiempo, pero lamentablemente para la niña turca, él fue reconocido por Isabella. Después de muchas desgracias ella se volvió loca, y finalmente su amado esposo fue devuelto a ella, y fueron felices nuevamente.

Pantalone, veneciano

Horacio, su hijo

Isabella, tomada como esposa

Franceschina, su criada

Buratino, su criado

Invitados

Dottore Graziano

Flaminia, una doncella

Riciolina, su criada

Flavio, un caballero

Pedrolino, su criado

Capitano Spavento

Arlequino, su criado

Utilería: una valija grande de viaje. Ropas para la mujer loca. Confeccionados especialmente pequeños y variadas embarcaciones. Una hermosa embarcación de vidrio. Una bolsa de sangre.

LOS CAMINOS DE ISABELLA

En la ciudad de Venecia vive un caballero de gran fortuna llamado Pantalone, quien vive con su hija Flaminia. Cuando estuvo fuera de casa por negocios, la mala suerte le tocó y todo se transformó en una vida miserable, debido a que un Capitano Spavento y su hermano Fabrizio, ambos nobles y ricos, se enamoraron de su hija Flaminia. Ellos tomaron la costumbre de pararse debajo de la ventana de su hija, lo que le perjudicó mucho al padre. Finalmente, el padre le habló al joven muchacho, y le pidió que no lo comprometiera en público poniendo en duda el honor de su casa y que no vuelvan más.

Los jóvenes muchachos, no solamente no prestaron atención al anciano padre, sino que por el contrario lo hacían cada vez más seguido. A pesar de ser advertidos, ellos ignoraban a todo el mundo, especialmente uno de ellos, el Capitano, quien estaba convencido desde el comienzo que la joven dama lo prefería a él.

Para poner en orden las cosas y ponerle fin al problema, dejó a su hija al cuidado de sus criados, Flavio y Pedrolino con las siguientes instrucciones: "Para liberarme de la vergüenza que me provocan el Capitano y su hermano, he decidido librar batalla y matarlos. Me iré a Roma hasta que las cosas hayan pasado, y visitaré a mi amigo el Dottore. Cuando las cosas hayan empeorado, ustedes vienen para Roma con mi hija Flaminia."

Después de haber dado las órdenes, el anciano, con la ayuda de unos rufianes, atacaron a los hermanos y los dieron por muertos.

Después se fue a Roma. Al poco tiempo los criados lo siguieron como era el plan, con Flaminia. Después de recuperarse de la batalla, los hermanos decidieron vengarse con sus propias manos, cada uno por su cuenta, sin conocer el plan del otro. Lo que sucedió será revelado en la escena.

Pantalone

Flaminia, su hija

Flavio, un agente

Pedrolino, su criado
Flavia, una noble mujer, sola
Capitano Spavento
Fabrizio, su hermano
Arlequino, su sirviente
El Dottore
Horacio, su hijo
Franceschina, su criada

Utilería: un sombrero de fieltro. Un palo. Un haz de leña para Pantalone. Dos barras de pan. Una horma de queso. Un vaso de vino. Un plato con siete pasteles. Materiales para hacer un bulto.

EL ESPEJO

En Nápoles vivía un mercader viudo, llamado Pantalone, que se ocupaba de sus negocios, pero un buen día cayó enamorado de una dama llamada Olimpia, a quien le prometió casamiento algún día. Ella quedó embarazada y dio a luz una hija a quien llamó Isabella.

Al mismo tiempo Pantalone, había tenido que viajar a su ciudad de origen Roma, y se olvidó de Olimpia y de su promesas de casamiento, enamorándose de una joven mujer llamada Flaminia. Después de algunos años, Olimpia decide ir a Roma para verlo; ella llega a Roma donde Pantalone es avisado de que lo está buscando.

Olimpia fue acompañada de su hija Isabella, a quien la vistió de lacayo, para que trabajara en la casa de su propio padre. Él no se dio cuenta de quién era. Lo que aconteció será revelado en la escena.

Pantalone, un veneciano
Flavio, su hijo
Fabrizio, un paje, después **Isabella**, su hija
Arlequino, su sirviente
Dos fantasmas
Muchos policías
Laura, una viuda
Flaminia, su hijastra
Horacio, su hermano
Pedrolino, amigo de la familia
Dottore Graziano
Capitano Spavento
Compañeros

Utilería: dos botellas de vino. Un gran espejo delante del cual se puede ver de cuerpo entero. Una escalera. Dos sillas bajas. Anillos iguales.

LOS CAPITANES GEMELOS

En Roma vivía un Dottore quien pertenecía a una adinerada y noble familia.

Él tenía solo una heredera, su hija llamada Isabella, a quien quiso casar con un tal Capitano antes de morir. Él creía que el Capitano sería un buen esposo para su hija, pero las cosas resultaron bastante diferentes.

Al tiempo de nacer el Capitano, un hermano gemelo, exactamente igual a él, también nació.

Ellos crecieron juntos resultando inseparables el uno del otro.

Resultó que el Capitano quiso visitar a su hermano a quien no veía ya hace mucho tiempo, entonces dejó a su esposa en Roma y viajó a Nápoles para reencontrarlo.

En Nápoles su hermano también se había convertido en Capitano, viajando a Sicilia, después a Malta y por seis años, no había regresado a Roma. Al mismo tiempo Isabella, se enamora de un joven caballero llamado Horacio.

Cuando el Capitano, después de seis años de viaje, no encuentra a su hermano, decide regresar a Roma, y ver qué está pasando con su esposa, si ella en su ausencia le ha sido fiel y honrada.

El día en que llegó a Roma, al mismo tiempo llega su hermano el gemelo, quien también estaba buscando reencontrar a su hermano.

Debido a su increíble parecido, muchos incidentes y confusiones sucedieron, que la comedia revelará.

Pantalone, veneciano

Flaminia, su hija

Horacio, un caballero

Pedrolino, dueño de la posada

Dottore Graziano

Isabella, su hija

Franceschina, su criada

Capitano Spavento

Flavio, su amigo

El extraño Capitano, hermano del Capitano Spavento

Arlequino, su sirviente

Utilería: un cartel para la posada. Un palo. Mucho material para vendajes.

EL HOMBRE A QUIEN SE LO DABA POR MUERTO

En Florencia vivía una viuda que estaba enamorada del joven Horacio. Una y otra vez la viuda persuadía al joven, quien le daba pocas señales de amor. Libre y desprejuiciada ella perseguía otros placeres. Un día el joven fue invitado por medio de una carta, a la casa de la viuda, llamada Isabella.

El joven no pudo negarse. Él fue a visitarla a su casa y dejó a un costado su espada, capa y sombrero como ella le solicitó. Inmediatamente al verlo, ella quedó prendada por él y de manera impaciente le imploró que por el amor que ella sentía se casaran pronto. Él la rechazó, huyendo de ella y de su casa, olvidando detrás su espada, su capa y su sombrero. Después de muchos cuentos y de muchos episodios, el joven a quien se lo daba por muerto, se convirtió en el esposo de Isabella.

Pantalone, un hombre viejo

Flavio, su hijo

Pedrolino, su sirviente

Laura, mujer viuda

Horacio, su hijo

Flaminia, su hija

Isabella, la viuda

Buratino, criado de Laura

Capitano Spavento

Arlequino, su criado

Utilería: dinero. Una espada. Una capa y un sombrero.

EL CARTERO

En Venecia vive un comerciante llamado Stefanello Bisognosi, que tiene una hija muy bella, hija llena de virtudes. Por carta arregló un casamiento, en Génova, para su hija, con un noble joven de buena familia llamado Flaminio.

Sucedió que un caballero veneciano se enamoró de la joven damisela, y decidió raptarla de la casa de su padre. Pero él, fue herido y dado por muerto por Stefanello, que contaba con la ayuda de unos rufianes.

El joven logró escaparse a Boloña, pero no estando a salvo, después de un corto tiempo se fue a Roma.

Al mismo tiempo el joven Flaminio, que estaba en desacuerdo con el casamiento convenido, abandonó la casa de su padre y fue a Boloña cambiando su nombre por el de Horacio. Allí se encuentra con su prometida, pero no la reconoce porque ella se hacía llamar Isabella, y se enamora de ella profundamente.

Ella lo sigue a Roma con el nombre de Hortensia. Luego de muchos desencuentros Flaminio le revela su identidad, y por miedo a perderla, se casa con ella.

Pantalone, luego **Stefanello Bisognosi**

Isabella, su hija, después **Hortencia**

Pedrolino, su criado

Buratino, su criado

Huéspedes y criados

Un cartero

Dottore Graziano

Flaminia, su hija

Franceschina, su criada

Capitano Spavento

Horacio, después **Flaminio**

Flavio, su amigo

Utilería: *un cartel para la posada. Un palo. Un cofre con muchas cartas.*

LOS CELOS DE ISABELLA

En Roma vive un viejo comerciante llamado Pantalone Bisognosi, un hombre de placeres, que tenía la costumbre de disfrutar de la buena comida y de la buena compañía.

Él tenía dos hijos, un hijo llamado Fabrizio y una hija llamada Isabella. El hijo fue llevado y creció con su tío, el hermano de Pantalone, y nunca más se volvió a oír hablar de ellos. La hija vivía dentro de la casa con costumbres muy distintas a las de su padre.

Mientras tanto, Isabella desde hacía mucho tiempo, estaba enamorada de un joven noble y de fortuna llamado Horacio. Ellos, los enamorados, padecieron muchas frustraciones en su amor.

Finalmente, Fabrizio, el hermano de Isabella, regresa a la casa paterna. Debido al gran parecido de los hermanos -Fabrizio e Isabella-, acontecieron muchos equívocos al confundir a uno con el otro. Pero finalmente fue reconocido por su padre Pantalone y su hija se casará con el amor de su vida.

Pantalone, veneciano

Isabella, su hija

Fabrizio, su hijo, quien es muy parecido a su hermana Isabella

Pedrolino, su criado

Criados

Dottore Graziano

Flaminia, su hija

Franceschina, su criada

Horacio y Flavio, caballeros amigos

Capitano Spavento
Arlequino, su criado
Buratino, posadero

EL CAZADOR

En la ciudad de Perugia vivían cuatro padres con sus respectivas familias. El primero se llamaba Pantalone de Bisognosi, el segundo era Graziano Forbisono, el tercero Buratino Canaglia, y el cuarto Claudione Francese, por todos conocidos.

Pantalone tiene una hija llamada Isabella, Buratino una hija llamada Flaminia, Graziano un hijo llamado Flavio, Claudione un hijo muy conocido como Horacio.

Sucedió que el joven hombre se enamoró de la joven mujer, y contra la voluntad de sus padres (quienes deseaban casar a sus hijas con otros jóvenes) los jóvenes hombres, haciéndose pasar por doctores, entraron en la casa de la hijas, con quienes finalmente se casarán con la aprobación de sus respectivos padres.

Pantalone, veneciano
Isabella, su hija
Pedrolino, su criado
Buratino, un comerciante
Flaminia, su hija
Franceschina, su criada
Dottore Graziano
Flavio, su hijo
Arlequino, su criado
Claudio Francese, un comerciante
Horacio, su hijo
Capitano Spavento

Utilería: *vestuario de caza para los padres, atuendo ridículo de cazador para Arlequino, tres cuernos de caza, cuatro perros de caza, un gallo vivo, un mono vivo, un gato vivo, un largo barral de caza, conejos y otra clase de animales de presa, un equipo de cazadores.*

EL CUADRO

Una compañía de actores realizó una función en Parma, y la actriz principal, como era la costumbre, fue visitada por uno de los más nobles caballeros de la ciudad. Ella se puso una hermosa gargantilla de oro con un colgante en la cadena. Dentro del colgante había un retrato de una bella señora casada, quien se lo había dado al caballero, llamado

Horacio. Mientras conversaban, la actriz, llamada Victoria, hábilmente abre el colgante dejando ver el retrato.

Ella devuelve el colgante y la gargantilla al caballero, y al finalizar la visita se van ella a su habitación y el caballero a la suya.

Sucede que no muchos días más tarde, el esposo de la retratada señora, viene a visitar a la actriz. No conociendo ella el vínculo del caballero, le enseña el retrato, que era de su propia esposa.

Él se quedó perplejo y preguntó quién era el señor que le había dado ese retrato. La actriz se lo contó.

El esposo, cuyo nombre era Pantalone, pretendía no conocer a la señora, y hablando de su partida, volvió a su casa rabioso, determinado a matar a su esposa por adúltera.

En la casa, su esposa le contó una historia convincente y lo calmó. Mientras tanto disfrutó de su amante y también de su marido; por una ocurrencia extraña, dejó a su amante en su propia puerta.

Pantalone, veneciano

Isabella, su esposa

Pedrolino, su criado

Victoria, una actriz

Piombino, un actor

Un timbero de naipes

Lesbino, un paje, después **Silvia Milanese**

Dottore Graziano

Flaminia, su esposa

Horacio, caballero de Parma

Flavio, su amigo

Capitano Spavento

Arlequino, su criadoz

Varios hombres armados

EL CÓMICO, PASTORIL Y TRÁGICO ACONTECIMIENTO -UN MIX DE ÓPERAS-

El Sr. Pantalone Bisognosi, veneciano, y el Sr. Graziano Forbicioni, boloñés, fueron llevados a Grecia por sus padres cuando eran niños. Después que sus padres murieron, ellos se casaron con una mujer espartana, educada por el rey Orestes. Los dos viejos hombres tuvieron cada uno un hijo, uno tuvo una hija llamada Flaminia y el otro un hijo llamado Horacio. Los jóvenes se enamoraron uno con el otro. Resultó ser que el padre de Flaminia había prometido su mano para casarse con un Capitano de la Corte del rey Orestes, que había sido enviado a Bizancio. En cuanto el Capitano partió y quedó confirmado en la Corte del rey, Graziano le pide a Pantalone la mano de su hija para casarse con su hijo Horacio, ya que eran amigos de toda la vida.

Cuando el Capitano regresa de Bizancio, quiere casarse con la hija prometida en casamiento por su padre, Sr. Pantalone.

Flaminia, viéndose muy comprometida en la situación pide ayuda a una astuta criada para que promueva encuentros amorosos con el joven Horacio y pueda concretar casarse con él.

Mientras tanto, Pantalone y Graziano, adquirieron entre los valiosos regalos de los alrededores, dos esclavos changarines, Pedrolino y Buratino, ambos viejos criados. Pedrolino tiene un hija llamada Fillide, quien en búsqueda de su amante en exilio, se hace pasar por muerta, y con la ayuda de su pastor, disfrazada de pastora sigue a su amor y lo encuentra.

Poco tiempo después, sucedió que Sireno, el enamorado de Fillide e hijo de Buratino, decide regresar a la casa de su prometida para concretar la promesa que le había hecho antes de partir, de aclarar la situación a su padre Pedrolino, y obtener el perdón para casarse con ella.

Sireno al regresar se deslumbra con la belleza de Amarilis, y cae enamorado de la ninfa, quien a la vez estaba enamorada de un pastor llamado Tirso, quien a la vez estaba enamorado de Fillide.

Al ver que su amor no regresaría, Fillide decide volver a su casa disfrazada de pastora. Descubre a Sireno amando a Amarilis y los persigue con arco y flecha, después de varios intentos fallidos siguiendo los consejos de su padre Pedrolino se casa con Tirso, y Sireno se casa con Amarilis tirándole en varias oportunidades.

Mientras Pantalone, Graziano, Pedrolino y Buratino festejaban el casamiento de sus hijos, se enteran de la repentina llegada de la armada del rey Oronte de Atenas, quienes habían acampado cercanos a la ciudad de Esparta.

Reciben como mensaje embajador, la cabeza de Bramante, rey de Micenas, quien había sido capturado dentro de la ciudad para liberar algunos prisioneros.

Enterándose de los acontecimientos, Oronte decide entrar en la ciudad. A causa de Alatea, el amor de Oronte y amada de su hermano Alidoro, la muerte terminó con las vidas de toda la familia real y también la de Oronte.

Pantalone, veneciano

Flaminia, su hija

Pedrolino, portero de la villa, padre de Fillide, la ninfa

Graziano, el Dottore boloñés

Horacio, su hijo

Buratino, su criado y portero de la villa del pastor Sireno padre

Franceschina, su criada

Flavio, un caballero espartano

Isabella, viuda espartana

Capitán del rey Orestes

Arlequino, su criado

Fillide, hija de Pedrolino y ninfa Coridone

Sireno, pastor hijo de Buratino

Dos sátiros

Amarilis, una ninfa

Tirso, un pastor solitario

Lisetta, una pastorcita

Cavichio y Caccialboncio, paisanos

Pastora Tubicina

Sacerdotes del templo

Muchos pastores

Arlequino, siervo de Sileno

Mezettino, un pasiano

Orestes, rey de Esparta

Alidoro, su hermano

Valet de Alidoro

Althea, hija de Bramante, rey de Micenas

Nodriza de Althea

Dos mensajeros

Oronte, rey de Atenas

Dos capitanes

Caballeros armados

Muchos soldados

ALVIDA -ÓPERA REAL-

El rey de Egipto tiene una hermosa hija llamada Alvida.

Ella era la enamorada del príncipe de Persia Silandro, quien había entrado en la Corte del rey disfrazado, para luego desenmascararse ante ella, quien al verlo se enamoró de él. Se casaron en secreto, luego ella quedó embarazada y al darle la noticia a Silandro este envió un mensaje a su padre, anunciándole la novedad y pidiéndole que se presenten ante la Corte del rey de Egipto con una corte de embajadores para solicitarle la mano de su hija en matrimonio con su hijo. Mientras tanto un mandatario de la Corte del rey de Egipto vio entrar por la noche en la cámara de la princesa al príncipe Silandro y se lo comunicó a su padre, quien los encontró in fraganti y los envió a prisión a ambos. Silandro revela su identidad de príncipe de Persia. Esto encolerizó más aún al rey de Egipto quien decidió condenarlos a muerte a ambos dos. El pueblo que quería bien a los príncipes tomó con disgusto esta disposición real.

Dados los desventurados acontecimientos, el príncipe esperaba con ansiedad la llegada de su padre el sultán. Pero simultáneamente el sultán festejaba con entusiasmo la novedad y se dirigía a Egipto personalmente con su séquito. El rey de Egipto al enterarse de la próxima llegada del Sultán decidió que la ejecución de los jóvenes se realizara en absoluto secreto en medio del bosque antes de la llegada del sultán.

Muy temprano por la mañana el sultán y su séquito de hombres deciden dirigirse hacia el bosque más cercano a la ciudad mientras esperaban recibir órdenes de su alojamiento.

Alvida se liberó gracias a la compasión del hombre que tenía encomendado matarla en el bosque, conmovido por las plegarias y súplicas de la joven mujer. Prometiéndole mentirle al rey su padre y comunicarle que ya había cometido lo ordenado.

Silandro se liberó con la ayuda de uno de sus soldados quien lo salvó de la ruta de la muerte llevándolo por otro camino. Él fue torpemente buscado y los comandantes informaron al rey de lo ocurrido, quien se encolerizó más aún y decidió él mismo salir en la búsqueda del príncipe para capturarlo y tomarlo prisionero con sus propias manos.

El sultán tenía una hija que cuando era niña había sido llevada con su nodriza a vivir fuera de la ciudad, debido a que el marido de la nodriza estaba acusado de cometer un delito de crimen; la nodriza, en la búsqueda de su marido se alejó con la criatura, ella finalmente encontró a su esposo y decidieron provisoriamente quedarse a vivir juntos, en una pequeña granja en el bosque, exactamente el mismo sitio donde habían sido encomendados a matar a la princesa y el príncipe. La nodriza y su marido vivieron una vida sencilla de campesinos y vestían a la niña de pastora. Todas las mañanas la niña frecuentaba la ermita, llevando una vida religiosa y solitaria, debido a las lecturas y los aprendizajes de culto. Durante doce años ella vivió con el nombre de Brandino. Resultó que ella salvó a su padre de la muerte, pero él nunca la reconoció, y al mismo tiempo la joven se enamoró de su propio hermano. El rey hizo las paces entre ambos, Silandro encontró a Alvida con sus dos bebés, nacidos en el bosque, y felices ambos se casaron. La nodriza y su marido fueron perdonados y a partir de ese momento vivieron un vida de felicidad y alegría.

Rey de Egipto

Alvida, su hija

Pantalone, acompañante de Alvida

El Capitano

Soldados, pajes, un mago, espíritus

Un ermitaño

Dos bebés recién nacidos

Una pequeña niña que habla

Animales: león, oso, asno

Sultán de Persia

Silandro, su hijo

Brandino, después su hija al finalizar

Graziano, acompañante de Silandro

Durino, criado de Silandro

Capitano y soldados

Pedrolino

Laura, su mujer

Brandino, tomado por su hijo

Utilería: *madera. Hermosa gruta, un gran árbol con un asiento. Muchas armas. Vestimenta de túnicas turcas. Coronas. Vestimenta de ermitaño. Espadines y escudos. Vestido rústico para Alvida. Piel de cordero. Fardo de paja. Un hacha. Un hermoso vaso de plata. Caldero con agua, ropa, fuego, y elementos para el baño del bebé.*

EL OSO (PARTE 1) -ÓPERA REAL-

Sileno príncipe de Chipre cuando dormía frecuentemente veía en sueños a un hermoso ninfa.

Él se enamoró y comenzó a frecuentar a los adivinos, para conocer su destino.

Ellos le aconsejaron que fuera inmediatamente a Arcadia. Allí se encontraría con un joven pastor descendiente del dios Pan a través del cual él podría concretar su deseo y quedar libre.

Él cruzó los mares, llegó a Arcadia, y después de muchas aventuras, encontró al ninfa, con ropas de pastor. Y con ropas de pastor encontró a Ervilla, princesa de Passo, quien se enamoró al verlo, y rápidamente Sileno se casó con ella.

Sacerdotes del templo de Pan

Dorina, una ninfa, su hija

Elpina una pastorcita

Ergasto, anciano pastor

Muchos jóvenes pastores

Ninfas compañeras de Dorina

Pan, dios del bosque

Sileno, príncipe de Chipre

Ervilla, princesa de Passo, y también **joven pastora**

Graziano

Pedrolino

Arlequino, su criado

Esclavos

El oso, animal feroz

Utilería: *trompetas.*

EL OSO (PARTE 2)

Trineo, príncipe de Amatunta, viaja a visitar a su amigo Sileno, príncipe de Chipre.

Al cruzar los mares se topa con la armada del príncipe de Algeria, estando enamorado de Levina, princesa de Creta, la secuestra.

Después de varios incidentes de ataque con la armada, Trineo rescata a Levina y la lleva consigo.

Corebo, príncipe de Dinamarca (por quien Levina había sido traicionada y enviada junto a su padre con un grupo de embarcaciones), habiéndose enterado del rescate, se va de su reino rumbo a Arcadia junto a un séquito de la armada.

Él los encuentra juntos, a Levina y al príncipe Trineo.

Ellos quedaron en paz y entregaron a su futura esposa Levina, a la de Creta.

Un oso

Un león

Dorina, hija del sacerdote

Numerosos pastores

Argeo, un adivino

Trineo, príncipe de Amatunta

Arlequino, su criado

Althea, camarera de Levina

Sacerdote, padre de Levina

Orsella, hermana del sacerdote

Corebo, príncipe de Dinamarca

Graziano, criado de Corebo

Criados de Corebo

Pastor Tubicina

Almonio, gran sacerdote de Arcadia

Dos bebés recién nacidos

Sacerdotes que llevan el carro de Almonio

EL OSO (PARTE 3)

Ulfone, hijo de Dorinda y del Oso, asesinado en el bosque por Trineo, príncipe de Amatunta, creció para ser coronado rey de Arcadia.

Para vengar la muerte de su padre, el Oso, invadió Amatunta con una gran armada. Después de su victoria, deseaba sitiar Algeria de los bárbaros, para asesinar al rey, padre de aquel feroz bárbaro, Trineo, quien hizo abdicar a Levina, madre de su esposa.

Lucella, hermana del príncipe Trineo, se enamora de Ulfone. Al mismo tiempo, la princesa de Algeria, llamada Alvidia, tenía que matar a Trineo, para vengar la muerte de su hermano, quien fuera asesinado en el mar.

Después de muchos incidentes extraños, Alvida se convierte en la esposa de Ulfone, quien será coronado rey de los tres reinos.

Ulfone, rey de Arcadia, acampando en Amatunta

Sus soldados

Capitano, en armada de Ulfone

Numerosos criados

Almonio, sumo sacerdote

Sacerdotes

Pastores

Trineo, príncipe de Amatunta

Lucella, su hermana

Silandra, su consejera

Escuderos

Embajadores

Alvida, princesa de Algeria, como un desconocido caballero

Escuderos

Criados

Capitano de la armada de Tarisio

Tarisio, príncipe de Hungía, disfrazado de escudero

Centinelas de la muralla

ROSALBA LA HECHICERA

En una isla del Mar Egeo, vive un famoso mago llamado Artano. Él era el señor de las felices islas, y tenía una hija llamada Rosalba quien, al igual que su padre, practicaba la magia.

Él también tenía uno de cuatro hijos llamado Jacinto.

El mago también tenía un antiguo enemigo, otro mago famoso llamado Arimaspo quien era el lord de las islas verdes. Su enemigo lo asesinó, y se llevó a su hijo Jacinto quien creció con él, hasta cumplir diez años.

Como Jacinto era muy hermoso, Arimaspo quería saber por medio de qué trucos de magia, había resultado ser tan bello, en consecuencia Jacinto pensó y comprendió que él debía ser el mediador para la reconciliación entre Rosalba y Arimaspo, hija del asesinado Artano.

El joven Jacinto fue llevado e introducido por error en la corte de Rosalba princesa de las Islas del Mar Egeo. En la Corte de Rosalba, Jacinto fue rápidamente aceptado y criado con cariño por su hermana, sin que ella se enterara de que eran hermanos. Los dos se quisieron mucho. Cercano a la isla feliz, había otra isla grande y rica, donde vivía un lord llamado Alicandro, príncipe de la Isla del Sol.

Ese príncipe tenía una hija llamada Neriva, quien por ese entonces había caído en una tan profunda melancolía que ningún remedio podía curarla.

Habiendo recurrido a las artes de magia de Arimaspo, recibieron asesoramiento de llevar a Neriva a pasar algún tiempo en las Islas de la felicidad de la princesa Rosalba, ya que no existía otro remedio para su cura.

Advertido de la respuesta, Alicandro le contó a su hija el plan, quien se alegró mucho de saber que iría en compañía de su amiga la joven maga.

El príncipe la envió a Nerina con una hermosa compañía a lo de Rosalba quien ya estaba al tanto por uno de sus alféreces, de su llegada.

Almonio, hijo del mago Arimaspo, amaba a la princesa Nerina. A pesar que era un caballero valiente, ella no le respondió a su amor sino que lo odió como a su peor enemigo. Almonio al descubrir que la señorita que había amado se había dirigido hacia la Corte de la maga Rosalba, su enemiga, resolvió sin importar el peligro, hacerse pasar por uno de sus sirvientes, y así lo hizo.

Su enemiga la maga, apenas lo vio, se enamoró de él. Con la magia de su padre y sus hechizos, logró desenamorarlo de Nerina, y transformar su amor hacia ella.

Luego de muchas aventuras maravillosas, él reveló su identidad, convirtiéndose en amigo y marido de su enemiga. Y Nerina tan pronto como llegó a la isla feliz se enamoró de Jacinto; al descubrir que era hermano de Rosalba se casó con él.

Entonces con la ayuda del arte de Arimaspo, el soberano de la Isla del Sol, apareció, junto al príncipe Almonio para celebrar ambas bodas.

Rosalba, maga y señora de la Isla Feliz

Jacinto, su amante, después su hermano

Nerina, su hermana

Pratilda, camarera

Buratino, su criado

Arlequino, criado de Nerina

Arimaspo, mago, Señor de las Islas Verdes

Almonio, su hijo

Pedrolino, su criado

Ministros del fuego de la verdad

Criados

Pastores músicos

Cuatro espíritus

Cuatro ninfas

Cuatro enanos

Utilería: *un hermoso carro genovés. Un jarrón de plata con fuego. Agua caliente. Cuatro atuendos para los espíritus. Cuatro hermosos atuendos para las ninfas. Un hermoso pequeño libro para Arlequino. Vestuario de caballero para Arlequino. Mumerosos jarros de plata con regalos en su interior. Un maniquí lleno de paja. Un conjunto de ropa para Ormonte. Un gran aljibe en el escenario. Cuatro antorchas blancas de luz. Trompetas y tambores.*

FARSA DEL MAESE PATELIN -ANÓNIMO-

Personajes:

Maese Pedro Pathelin, abogado

Guillermita, su mujer

Guillermo, pañero

Teobaldo el corderillo, pastor

Juez

Alguaciles, burgueses, pueblo

PRIMER ACTO

En casa del Maese Pedro Pathelin

Escena primera

Pathelin, Guillermita.

PATHELIN: ¡Por la Virgen, mi Guillermita ponga el cuidado que ya ponga en amasar unos escudos, nada podemos reunir! ¡Un abogado tan famoso!

GUILLERMITA: ¡Vos no sois más que un pobre hombre! Por menos sabio no se os tiene de lo que antes se os tenía. Todos llegaban a buscaros y someteros los asuntos. Pero es sentado como ahora que esperáis a vuestros clientes.

PATHELIN: Mas sin embargo, y no es orgullo, ¿puede existir alguien más sabio que yo, además de nuestro alcalde?

GUILLERMITA: ¡De hermosa ciencia disponéis!

PATHELIN: No hice jamás grandes estudios, mas mostré tantas aptitudes para el trabajo, que, sin broma, cantar sabía los latines tan claramente con el cura, que alguien pudiera haber creído que siete años fui a una escuela, quiero decir, el mismo tiempo que Carlomagno allá en España.

GUILLERMITA: ¡Qué nos importa Carlomagno! ¡Muy mal andamos de fortuna, sin qué comer y sin vestidos! Los dos tenemos mala cara, casi de hambre perecemos. ¡Están muy viejos nuestros trajes, rotos los codos y arrugados! ¿Cómo comprar otros mejores? ¡Conservar estos hace falta! Vuestro saber ¿de qué nos sirve, si no podemos conseguir para vestirnos ni un centavo?

PATHELIN: ¡Callad! ¿Queréis que al punto vaya traje y montera a procuraros? ¡Estoy dispuesto a complaceros, con el recurso de mi ciencia! Podéis tener la confianza de que sabré, como abogado, tener buen paño pleiteando.

GUILLERMITA: Creo más bien, si no ando errada, que por astucia lo hallaréis, pues harto sé que para engaños, para mentiras y embelecocos sois un maestro consumado.

PATHELIN: ¡Por el Señor que me dio el ser, quiero tener por mi cacumen, para los dos, paño sobrado! Y ¿qué color os gusta más? ¿Un verde gris? ¿Un paño belga?

GUILLERMITA: Cuando se vive en cruz y en cuadro, no hay que pedir peras al olmo.

PATHELIN: ¿Cuánto, querida, precisáis? Para vos, dos varas y media, y para mí, tres, cuatro o más.

GUILLERMITA: ¿Dónde hallaréis los escudos?

PATHELIN: No os preocupéis, mi Guillermita. Para el recado basta un cuarto. Tendréis el paño en un minuto.

GUILLERMITA: ¿Pero quién va a pagarlo luego?

PATHELIN: ¿Por qué os hacéis tan mala sangre? ¡Ya saldaremos nuestras deudas el día del juicio por la tarde! ¡No tengáis miedo, os lo repito! (*Se dispone a salir*).

GUILLERMITA: ¡A la taberna os vais, borracho!

PATHELIN: ¡No! Adonde voy es a la feria. (*Sale*).

Escena segunda

PATHELIN: (*Deteniéndose a la puerta del pañero*) Más he aquí que caminando, me encuentro en casa del pañero.

El pañero está en el umbral de su puerta.

¡Ah! ¡Vos aquí, maese Guillermo! ¡Vamos, apriéteme esa mano! ¿Qué tal andamos de salud? ¿Marcha tan bien como quisierais?

EL PAÑERO: Sí, muchas gracias.

PATHELIN: ¿Y el negocio?

EL PAÑERO: Anda flojillo, aunque otros digan. ¡Jamás el paño dio dinero!

PATHELIN: ¿Ganáis aún vuestro sustento?

EL PAÑERO: Vamos tirando, maese. ¡Siempre el comercio es el comercio!

PATHELIN: ¡Ah, vuestro padre sí que era hombre entendido!... Le vendió tela de traje a mi mujer. ¡El Señor cuide de su alma! Cuando os contemplo, ciertamente que me parece estarlo viendo. ¡Sois vos su exacta y propia imagen! Dios no creó una criatura que más pudiera parecersele. No me di cuenta hasta ahora mismo, aunque hace tiempo que contemplo vuestra graciosa, honrada cara.

EL PAÑERO: (*Mostrándole un escabel*). Podéis sentaros, si gustáis.

PATHELIN: (*Continuando, sin sentarse*) Sí, como dos gotas de agua os parecéis en las facciones. ¡Dios! ¡Sí que era un hombre sabio! ¡Oh, cuántas veces él predijo lo que sucede!... ¡Virgen santa! ¡Continuamente lo recuerdo!

EL PAÑERO: (*Acercándole el escabel*) Mirad, señor, que me ofendéis, si no queréis tomar asiento.

PATHELIN: (*Sentándose*) ¡No! ¡Ciertamente! ¡Es imposible ver dos personas tan iguales! Son sus orejas, son sus ojos... ¡Sois su mismísimo retrato! Por más que busco y que rebusco, no hallo ninguna diferencia. ¿Y esa excelente Laurentina, vuestra tía? ¿Se encuentra bien?

EL PAÑERO: Sí, bien. De nada se lamenta.

PATHELIN: ¡Dios, qué bellísima persona! ¡Más recta aún que una columna! Hace un momento la admiraba... Y cuando os vi después, me dije: ¡Oh, qué dignísima familia! Familia amable y tan gentil, que hacía préstamos, a veces. Vos también sois un guapo mozo, buen sucesor de vuestra casa. ¡Mas qué gran hombre vuestro padre! Los que él juzgaba por amigos, sin ningún miedo a molestarle, llamar podían a su puerta. Pero burgueses de esta clase es imposible hallarlos hoy. Ninguno presta ya dinero. ¡Cómo reía vuestro padre! ¡Plegue al Señor que en estos tiempos fueran los malos como él! No se verían tantos robos. .. (*Toca una pieza de paño*). ¡Qué fina lana es este paño! ¡Qué bueno al tacto y qué suave!

EL PAÑERO: De mis ovejas es la lana.

PATHELIN: ¡Se cortarían ricos trajes! ¿Así que telas tan perfectas de lana son de vuestros bichos? ¡Parece cuero cordobán!

EL PAÑERO: Es un buen paño de Rouen.

PATHELIN: Yo no pensaba comprar nada. ¡Pero este paño es tan bonito! Metido había en el bolsillo, y separado, cien escudos para comprar alguna renta. Mas vos tendréis treinta o cuarenta, porque el color de vuestro paño tanto me gusta, que perezco.

EL PAÑERO: La renta habréis, señor, más tarde. ¡Aprovechaos!

PATHELIN: ¡Qué tentación! Me quiero hacer Un buen vestido y otro también a mi mujer.

EL PAÑERO: Ni una palabra, maese. ¿Cuánto queréis que le entregue? ¡Tened! ...Tomad toda la pieza. Podréis haceros un bonete. Sin más hablar, llevadla toda, aunque estéis hoy sin un ochavo.

PATHELIN: Gracias por vuestra gentileza.

EL PAÑERO: ¿Queréis, señor, este azulado?

- PATHELIN: ¿Cuál es el precio de la vara?
- EL PAÑERO: Es de mis telas la más buena. Os diré al punto lo que vale, y la tendréis sin discusión.
- PATHELIN: (*Interrumpiéndole y sacando una moneda de su escarcela*) Mirad, maese, en los negocios conviene siempre dar a Dios esa moneda que le toca, porque no puede negociarse sin pronunciar su santo nombre.
- EL PAÑERO: ¡Por Dios, que sois un hombre honrado, y me habéis puesto muy contento! ¿Me preguntáis el precio?
- PATHELIN: ¡Sí!
- EL PAÑERO: La vara, veinticuatro perras.
- PATHELIN: ¿Me tomáis vos por un idiota?
- EL PAÑERO: El mismo precio me costó. Tuvieron frío las ovejas en este invierno. Ya no hay lana.
- PATHELIN: ¡Veinte os daré, sin regateo!
- EL PAÑERO: Se pagan doble los vellones que antes se hallaban a placer. En otro tiempo, la mitad pagaba yo en la Magdalena.
- PATHELIN: (*Con aire resignado*) ¡Sea! Me doy por vencido. Medidme bien lo que me llevo.
- EL PAÑERO: ¿Cuántos queréis?
- PATHELIN: (*Reflexionando*) Para mí, tres, y dos y media para ella. Creo que era eso.
- EL PAÑERO: (*Después de medir el paño*) Entonces, seis. Tomad las seis exactamente.
- PATHELIN: ¡Bien!
- EL PAÑERO: ¿Comprobar queréis las varas?
- PATHELIN: Vuestra honradez no pongo en duda.
- EL PAÑERO: A veinticuatro ochavos, seis varas son seis escudos.
- PATHELIN: ¡De oro! ¿Venís por ellos a mi casa?
- EL PAÑERO: No me conviene.
- PATHELIN: Moriría, si no vinierais en persona. Veréis lo bien que allí se bebe un buen vinillo de Borgoña. ¡Vamos! Venid, no os dé vergüenza a buscar el oro... y beber algo.
- EL PAÑERO: Mejor sería me la dierais si la tenéis aquí. No gusto vender a crédito la estrena.
- PATHELIN: ¿Y mis escudos? ¡Escudos de oro! ¿No es nada eso? Aun podréis comer la oca más hermosa que asarse pudo. ...¡Os daré un ala!

- EL PAÑERO: Pues que insistís tanto, ¡a fe mía, que os sigo al punto! ¡Me embrujáis! Llevaré el paño.
- PATHELIN: (*Tomando la pieza*) Por favor, porque el paquete no os fatigue voy a tomarlo entre mis brazos, y como no soy hombre gordo, parecerá que llevo panza. (*Ríe*).
- EL PAÑERO: (*Intentando coger el paño*) Será mejor que yo lo lleve.
- PATHELIN: ¡No, no! ¡No puedo consentir que por mi culpa os molestéis! ¡Corro de prisa a la bodega!
- EL PAÑERO: ¡Y preparadme el oro, amigo, que por beber no me impaciento!
- PATHELIN: ¡Pues beberéis también! ¡Pardiez! ¿Queréis acaso molestarme? A vuestro padre –¡lo recuerdo!– no le ofendía entrar en casa para sentarse a nuestra mesa. Mas para vos somos nosotros solo unos pobres pelagatos, pues no estimáis en un comino al que no viste a todo lujo.
- EL PAÑERO: ¡Tampoco yo soy ningún rico! No tengo a veces ni un doblón...
- PATHELIN: ¡Bien, bien! Corriendo, me adelanto.
- EL PAÑERO: ¡No os olvidéis de mi dinero!
- PATHELIN: (*Aparte*) ¡Su dinero! Ya puede ahorcarse si cree que acaba de vender paño que pueda enriquecerle. No ha consentido en rebajarme ni en un ochavo las seis varas. ¡Va a saber bien cómo me llamo! Y en lo tocante a sus escudos, puede correr como una liebre y echarle un galgo hasta Pamplona. (*Desaparece con el paño, entrando en su casa*).
- EL PAÑERO: (*Solo*). Ni verán sol ni verán luna esos escudos que va a darme, porque a esconderlos en seguida me voy a ir, para aumentar los que ya tengo bien guardados. Nunca hubo hábil comprador que vendedor mejor hallase. ¡Qué fácilmente lo seduje! ¡Qué tonto fue! ¡Seguro estoy que ha sido un paño bien vendido! Le convencieron mis razones y me invitó a comer también. ¡Yo tendré el oro, el vino... el ave!

SEGUNDO ACTO

Escena primera

PATHELIN: (*Llega corriendo, escondida la pieza de paño bajo el ropón. Brinca de un lado a otro de la alcoba*).

En casa del maese Pathelin. Gran lecho de colgaduras practicables. Diversos utensilios de cocina: cacerolas, escoba, etc. Puerta al exterior.

¿Qué traigo?

GUILLERMITA: ¿Qué, mi pobre amigo?

PATHELIN: (*Cada vez más vivaracho*) Nunca las cosas hago a medias. Mujer, ¿no estáis avergonzada de llevar traje tan raído?

GUILLERMITA: ¿Es propio, ¡ay!, de un buen esposo el chancearse así de mí?

PATHELIN: ¿Qué traigo?

GUILLERMITA: ¿Ochavos en la bolsa, para saltar como un pelele?

PATHELIN: ¡Dinero, no! ¡Pero sí el paño! (*Triunfalmente, descubre la pieza*).

GUILLERMITA: ¡Ay, Santo Dios! ¿Quién va a pagar?

PATHELIN: Ya está pagado, Guillermita. Creo haber hecho un buen negocio ¡Qué hombre más ducho en la materia el que tal paño me ha vendido! No tiene trazas de ser tonto.

GUILLERMITA: ¿Pagado? ¿Habéis perdido el juicio? Si no tenéis blanca ni ochavo, ¿en qué moneda habéis podido pagar? ¿Quisiera yo saberlo!

PATHELIN: ¡Señora, es grande vuestro error! Cuando hace poco me marché, llevaba un cuarto en la escarcela.

GUILLERMITA: ¡Malos negocios, si se compra atado ya por un contrato! Tendréis un día que pagar. Del que se entrapa el tiempo huye. Al vencimiento, la justicia a reclamar vendrá el dinero y a embargar todos nuestros muebles.

PATHELIN: ¡No! Le pagué tan sólo un cuarto, mas no firmé contrato alguno.

GUILLERMITA: ¿Con quién hicisteis el negocio? No se me alcanza a comprender cómo sin plata entregó el paño.

PATHELIN: Es el pañero un tal Guillermo, apellidado Puñoenrostro.

GUILLERMITA: ¿Y de qué argucias os valisteis?

PATHELIN: Pagué la parte que a Dios toca. Ya no verá ni un mal ochavo; que Dios, si quiere, lo reparta con él. ¡No pienso darle más!

GUILLERMITA: ¿Cómo la audacia habéis tenido de pedir crédito a Guillermo?

PATHELIN: Para empezar, le di la mano. Luego, adulándole, le dije que en todo el mundo nadie vio un hijo más exacto al padre, ni de más pura y fina raza, aunque el tal padre fuera un cerdo y sea el hijo un alcornoque, un bribón de la peor especie. Después, le hablé de una gran oca que asar pensábamos en casa. Cuando lo tuve en el bolsillo, me metí el paño bajo el brazo. (*Lo acaricia*). ¡Es en verdad muy buena tela!

GUILLERMITA: ¿Así que fue con alabanzas como lograsteis el negocio? Me hace pensar esto en la fábula del Cuervo. Muy afablemente, el Zorro,

viéndolo subido en una rama, se acercó. El Cuervo, ufano de sus plumas, alzaba un queso entre su pico. “¡Nunca vi cuerpo más hermoso! —el Señor Zorro dijo al Cuervo—. y en vuestros cantos, ¡qué armonía!”. Para que fuesen admirados, el Señor Cuervo, tontamente, el pico abrió de tal manera que por la hierba rodó el queso. Y el Señor Zorro lo agarró entre sus dientes, escapándose. Habéis obrado como él, siendo ya vuestro todo el paño. (*Se ríe a carcajadas*). ¿Pensáis que el pobre está riéndose? Es una compra bien barata. Pero las cosas se complican. Él va a venir. ¿Qué le diremos?

PATHELIN: Comadre mía, haced la cama. Me acuesto en ella y fingiré estar enfermo. Tembloroso, tiritaré bajo la manta, y vos, con cara compungida, diréis: “¡Ya va para dos meses que está malito!” y en la voz un llanto amargo mezclaréis.

GUILLERMITA: ¿Y la justicia?

PATHELIN: No os alarme. Confiad siempre en vuestro esposo y ni haya apuros ni emociones.

GUILLERMITA: Puede ocurrirnos algo malo. Mi buen amigo, no olvidéis aquel terrible y triste sábado que a la picota os condujeron.

PATHELIN: ¡Callad! Dejaos de monsergas. El comerciante va a venir. ¡No hay que perder ni un solo instante! Me acuesto al punto! Así lo espero. (*Desaparece detrás de la cortina de su lecho*).

*En ese mismo momento se oye llamar a la puerta estruendosamente
Guillermita esconde bajo el lecho la pieza de paño.*

Escena segunda

El pañero Guillermo, Guillermita y Pathelin, acostado en su cama.

EL PAÑERO: ¡Eh! ¡Maese! ¡Vedme aquí!

GUILLERMITA: (*Abriendo la puerta con precaución*) ¿Qué andáis buscando? ¡Santo cielo! ¡Hablad más bajo!

EL PAÑERO: Buenos días.

GUILLERMITA: Más bajo.

EL PAÑERO: ¿No sois vos su esposa?

GUILLERMITA: ¿De quién, señor? ¿Queréis decirme qué es lo que os trae a nuestra casa?

EL PAÑERO: Señora, ver a vuestro esposo.

GUILLERMITA: ¿De quién pensáis que soy mujer?

- EL PAÑERO: ¿De quién? ¡Pardiez! ¡No la del rey! ¡Del maese Pathelin! ¿No es aquí acaso donde vive?
- GUILLERMITA: ¡Ay! ¡Esperando fallecer!
- EL PAÑERO: ¿En dónde está?
- GUILLERMITA: ¡Ay, en su cama! ¡Por Dios, maese, no es bonito que molestéis a un pobre hombre que el mal de fiebre le consume! Once semanas hace ya que gime, débil, sobre el lecho.
- EL PAÑERO: ¿Quién?
- GUILLERMITA: Pathelin, mi caro dueño, mi dulce esposo. *(Llora)*.
- EL PAÑERO: ¡Es imposible! Hace un instante que lo he visto.
Pathelin se agita y gime tras las cortinas.
¡Ah, ved, señora, cómo os oye!
- GUILLERMITA: *(Tras las cortinas)* ¿Es que sois Juan, el boticario? ¿Me traéis otra lavativa?
- EL PAÑERO: *(Furioso)* ¡Eh! ¡Yo no soy el señor Juan! Vengo buscando mi dinero. De lavativas no se trata. No ejerzo yo ese ministerio.
- GUILLERMITA: *(Gritando)* ¡Hablad más bajo... bajo, bajo!
- EL PAÑERO: ¡Pardiez! ¿Más bajo? ¿Es que hace falta que baje acaso a la bodega o al pozo? ¡Vamos! ¿Qué masculla? ¿Y qué venís vos a cantarme? ¡No están los tiempos para broma! ¡Se oyen en Roma los rebuznos y que me calle me ordenáis!
- GUILLERMITA: *(Más bajo)* Ya se durmió otra vez. ¡Marchaos!
- EL PAÑERO: ¡Me pagaréis en este instante!
- GUILLERMITA: ¿Pagaros qué?
- EL PAÑERO: ¡Mi paño, amiga!
- GUILLERMITA: ¿Qué diablo turba vuestro juicio?
- EL PAÑERO: En casa de Pathelin, que a mí me debe...
- GUILLERMITA: Os proponéis llevar la broma, por lo visto, muy lejos.
- EL PAÑERO: ¡Vengan mis escudos, o bien mi tela!
- GUILLERMITA: ¡Está tan grave! Devuelve todo lo que toma.
- EL PAÑERO: ¡Pues que mi paño me devuelva, si no me paga! yo os suplico que se dé prisa. Estoy seguro que esta mañana bien corría cuando en la tienda cogió el paño.
- GUILLERMITA: ¿Será, maese, algún misterio? ¿Está en estado de correr un pobre hombre moribundo?
- EL PAÑERO: ¡De paño azul tomó seis varas!

- GUILLERMITA: ¡Qué importa sean vuestros paños verdes o azules, si ha tres meses que no ha salido ni una vez! No se preocupa de los trajes, y para hundirse en el sepulcro lo vestirá de una mortaja de lienzo puro y no de paño.
- EL PAÑERO: ¡Pues sin embargo, quiero hablarle!
- GUILLERMITA: ¡Qué gritos, ay, estáis pegando! ¡Por caridad, hablad más bajo!
- EL PAÑERO: ¡Pero es verdad que tenéis miedo del fin de vuestro maese? También yo tengo mucha pena. Si me pagáis, me marcharé. ¡Jamás le haré crédito a nadie!
- PATHELIN: ¡Agua de rosa, Guillermina! Alzadme para que repose en este lecho más a gusto, y dadme agua...
- EL PAÑERO: ¡Ah, ciertamente que ya está hablando!
- PATHELIN: ¡Que a esas negras gentes las echen! Me fatigo de junto a mí verlas saltar. Tapadme el rostro, Guillermita. ¡Llega volando el monje negro! ¡Dadle su estola, pronto, pronto! ¡Al gato! ¡Al gato! ¡Cruz, cruz, cruz! ¡Por Satanás, por Belcebú! (*Se agita*).
- GUILLERMITA: ¡Ay, Santo Dios, cómo se agita!
- EL PAÑERO: ¡No cabe duda que está loco!
- GUILLERMITA: (*A Pathelin*) No os mováis tanto. ¡Tened calma!
- PATHELIN: Quieren sin duda asesinarme, estoy seguro, estos Dottorees, dándome tantos bebestrajos.
- EL PAÑERO: Se ha puesto enfermo de repente, porque a mi casa vino... ¡Es cierto que hoy mismo estuvo! ¡Vaya broma!
- GUILLERMITA: Mirad, señor, que hay que callarse.
- EL PAÑERO: Y, sin embargo, hace un momento vendí seis varas para un traje, gabán y gorro. Me parece que hicimos juntos el negocio. Vamos al grano. Oídme un poco: ¿no hay una oca puesta al fuego?
- GUILLERMITA: ¿Una oca aquí? ¡Linda pregunta! ¡Ah, mi señor, no es esa carne para un enfermo! ¡Id a otro lado! ¡Con vuestro sastre a divertirlos!
- EL PAÑERO: No hay que ponerse tan colérica. ¡Me desespera este percance! ¡Pensaba haber vendido bien mi paño!... ¡Ay! ¡Y se ha perdido! ¡Bien que lo vi sobre la mesa!... ¡Es una cosa inexplicable! ¿Puede creerse que durmiendo se lo haya dado a los fantasmas? ¿Es que he soñado? ¡Pierdo el seso! ¿Hasta tal punto hay malhechores? ¡De entre mis telas escogió la azul! La vi bajo su brazo. Pero, ¡no, no!... He aquí su casa. Parece estar rindiendo el alma. “¡Venid conmigo a beber!”, dijo... Jamás le hubiera dado crédito... ¡Pues sí!... ¡Pues

no!... Nada comprendo. Cuanto más pienso, más me embrollo.
Corro a saber si me he engañado.

Escena tercera

PATHELIN: *(Asomando con precaución la cabeza entre las cortinas)* ¿Se marchó ya?

GUILLERMITA: ¡Por Dios, silencio! ¿Visteis al muy desconfiado? Puede otra vez volver. ¡Callad!

PATHELIN: ¡No puedo ya con mis costillas! *(Se levanta, apareciendo en camisón)*. Fue bien pesada la defensa. Tragar la bola no quería.

Ríen los dos a carcajadas.

¡Que se jorobe el más idiota! ¿Visteis pañero más grotesco?

Las carcajadas son interrumpidas bruscamente por unos golpes en la puerta.

Escena cuarta

Los mismos y el pañero Guillermo. Pathelin, que no tiene tiempo de volverse a acostar, se cubre con todos los objetos y utensilios que encuentra a mano: empuña una escoba, se pone en la cabeza una cacerola, echando a correr por la habitación. Guillermita abre al pañero, sin poder contener las carcajadas que le provocan la cara del comerciante y las contorsiones de Pathelin.

EL PAÑERO: ¿Osáis reiros en mis barbas, señora? Vengo a recordaros que necesito mi dinero, si no, llamo a la justicia.

GUILLERMITA: ¿Vos todavía? ¡Virgen Santa! ¿De qué pensáis que me río? ¡Reírme yo! ¿Qué estáis diciendo? ¡Cuando mi esposo se me muere! Ved cómo salta y desvaría. Perdió del todo la cabeza. Ya solo dice disparates... ¡No va a durarme mucho tiempo!

EL PAÑERO: ¡Vamos! ¡Dejaos de imposturas! No soy tan tonto como para tomar las nubes por carneros.

PATHELIN: *(Mostrándole su cama)* Aproximaos. Acostadas aquí, veréis dos docenas de guitarrillas, bendecidas, por el buen cura de Iverneaux, hijas del rey de las Guitarras.

EL PAÑERO: ¡Acabe ya la jerigonza! ¡Vengan al punto mis escudos!

GUILLERMITA: ¿Cómo? ¿Capaz sois de insistir? Una vez basta, señor mío. ¡Miradlo! Está desvariando.

Pathelin hace visajes y morisquetas.

EL PAÑERO: Lo encuentro hecho un zarandillo... Pero es seguro que mi tela me arrebató... ¡Qué enfermo raro!

- PATHELIN: ¡Capé de Dios, la coronada! Par fús y fás man vul anar renague zen par ultramar, vientre azulado, digo, flauta, cestui carrible, no dan nada. No carrillones. ¡Vete al cuerno! De tu dinero, tús ni mús. ¿Me escucháis bien, mi lindo primo?
- GUILLERMITA: Tenía un tío de Limoges, que fue marido de su tía, por eso el pobre se nos viene cantando ahora en esa jerga.
- EL PAÑERO: Muy zorramente, de mi tienda tomó la tela más hermosa, desvaneciéndose con ella. Me convidó a comer un ave. ¡Y con la oca voló el paño!
- PATHELIN: Entrad, mi dulce damisela, ¿y que veult ceste crapauraille? ¡Entrad, salid, oh gran merdaille! ¡Pronto, que venga un sacerdote!
- EL PAÑERO: Puede alabarse el muy gracioso de variar su cantinela.
- GUILLERMITA: Nació su madre en Picardía... Habla picardo.
- PATHELIN: Godemant! ¡Ay, Grile, Grile, mi buen hombre! Vente aquí ya, mi Bilop, Zilop, muy bien armado, non que bouden, onen te espero desen versen, y que el señor Tomás me absuelva de mis pecados, por la escarcha.
- EL PAÑERO: De lo que dice ¿se os alcanza a comprender algo a derechas? Si un fiador por él responde, estoy dispuesto a hacerle crédito.
- GUILLERMITA: ¡Por Dios, señor, dejadnos ya! De responderos estoy harta. Sois en verdad muy testarudo.
- PATHELIN: ¿Quién es? ¿Vasija o Leonardo? ¡Pata peluda! Bé deá! Bé! parlez a mey, Gabriel? ¿Quién a mi traste se ha colgado? ¿Mousque, escarbot o cucaracha? La tembladera tengo. Bé! Jean de Quemín estará alegre. ¡Voy a beber a su salud!
- GUILLERMITA: Ese señor Juan del Camino fue en otro tiempo su maestro. Era un normando... ¡Se enloquece!
- Pathelin se muestra cada vez más agitado.*
- EL PAÑERO: ¡Por Santiago, qué buen cómico! ¡Pero de mí se está riendo!
- PATHELIN: ¿Qué hace ese burro rebuznando? Aquí no hay yerba que pastar.
- GUILLERMITA: *(Al pañero)* ¿Vais a marcharos de una vez? ¡Despachad pronto! ¡Terminemos!
- PATHELIN: ¡Vete al demonio en cuerpo y alma! Digaut an can Dios te perdone. ¡Tris-tris-tris-tris, tras-tras-tras-trás! Empedit dich guicebnuán, vas a soltarnos una piedra, entre petardos y gemidos. Holcón, mocón grand becelú, te comprarás un ataúd.

EL PAÑERO: ¡Tartamudea! ¡Está muy malo! Todo lo embrolla. Barbotea en un lenguaje incomprensible. Se le olvidó hablar en cristiano.

GUILLERMITA: Era su abuela de Bretaña... ¡Se está muriendo y desvaría!

PATHELIN: (*Persiguiendo al pañero*) ¡Largo, bribón! ¡Vete, lascivo! ¡No te las echas de valiente! ¡Vienes aquí para beber, cuando no queda ni una pera! (*Se acuesta otra vez.*) ¡Me estáis mirando boquiabiertos! Muy buenos días tengan todos, *magister amantissime, pliter reverendissime, ¿quomodo brulis? Quae nova? Parisiis non sunt ova. Quid petit ille mercator? Dedit sibi quod truffactor* quien triste en el lecho yace, darle pronto, si le place, de *oca ad comedendum, si sit bone ad adendum*. ¡Que me responda sin tardanza! (*Se incorpora en el lecho*).

GUILLERMITA: ¡Hablando, hablando se me irá! ¡Vedle la espuma entre los labios! ¡Cómo vajea! ¡Cómo salta! ¡La calentura se lo lleva! ¡Qué desgraciada humanidad! ¡Voy a quedarme en la miseria! ¡Esto me trae a mal traer! (*Solloza*).

EL PAÑERO: ¡Debo de haberme confundido! ¡Creo que va a estirar la pata! Pensé que estaban engañándome, y empiezo a ver que no hay tal cosa. Malos espíritus, ladrones de paño, habránse lo llevado. Por si el demonio anda por medio, y ante el temor de endemoniarme, ¡llévase el paño quien lo tenga! Si como fiel cristiano quiere morir en paz este buen hombre, pienso que deba confiaros algún secreto, en confesión. Por tal motivo os abandono. ¡Que me perdone Dios! Me voy.

GUILLERMITA: ¡Que no nos deje de su mano y nos acoja siempre! ¡Amén! (*Cierra la puerta tras el pañero*). ¿He demostrado mi talento?

PATHELIN: Muy bien habéis representado vuestro papel. ¡Qué tonto estaba a vueltas siempre con su paño! No le veremos más el pelo. (*Se desembaraza de los objetos con que se había cubierto*). ¡Tenga un feliz y buen viaje! ¡Se armó la gran marimorena! ...Mas las seis varas aquí están. (*Saca el paño de su escondrijo y, dándole una punta a Guillermita, se enrollan alegremente en él*).

GUILLERMITA: (*Acariciando la tela*) ¡Nunca toqué tela más rica!

TERCER ACTO

Escena primera

La escena, en la calle, entre la casa de Pathelin y del pañero.

EL PAÑERO: (*Ante su puerta*). ¡Siempre la misma historia! ¡Diablo! Se llevarán mi casa un día. Sacar tajada quieren todos. Tengo que andar con siete ojos. Primeramente, fue mi paño y, luego, es este corderillo, el guardián de mi tenada, el que me da gato por liebre.

Escena segunda

El pañero Guillermo, Teobaldo el cordillero, pastor.

EL PAÑERO: Helo aquí ya. ¡Pronto sabré! ¡Esto es el colmo! ¡Bueno fuera que se burlara así de mí! ¡Tantos audaces me sublevan! Ven para acá, sinvergonzón, lindo modelo de criados. ¡Eres tú, sí! No estoy soñando.

EL PASTOR: (*Con acento campesino, arrastrando la voz*) Os reverencio, mi buen amo. A la ciudad me vine, a causa de que en el campo, ayer, gritándome, un alguacil se me acercó. Llevaba un látigo en la mano, y del terror no me repuse cuando me dijo que mi dueño tenía quejas contra mí. No sé qué mal puedo haber hecho. ¡Por Dios, decídmelo, os lo pido! Por más que pienso, no me explico qué zancadilla quieren darme. Yo soy un pobre campesino, tan ignorante como tonto.

EL PAÑERO: No te las echas de santito, porque tú eres solamente quien asesina mis ovejas a puro y limpio garrotazo. Las vendes luego al carnicero... Pero haré pronto que te cuelguen.

EL PASTOR: ¿Por el gañote, señor mío? Tened piedad de un servidor fiel, aunque otros me calumnien.

EL PAÑERO: ¡Sí! Me robaste mis corderos. Pero ante el juez responderás de mis seis varas de buen paño, ¡de mis corderos, digo, infame! Muero de rabia cuando pienso que hace diez años que me engañas.

EL PASTOR: ¿Por qué escuchar a mentirosos, mi buen señor? Porque yo os juro...

EL PAÑERO: ¡Vas a pagar cara tu injuria! Antes que pasen ocho días, quiero mis seis varas de paño, digo, el dinero de mi hacienda...

EL PASTOR: ¿Qué paño? ¡Ah, señor, estáis rabioso a causa de otro asunto! Yo no soy más que un pobre siervo que no se sabe defender.

EL PAÑERO: Al tribunal tendrás que darle cuenta de todo lo que has hecho.

EL PASTOR: Señor, lleguemos a un acuerdo. Juntos podemos arreglarnos. ¡Por Dios, no quiero pleitear!

EL PAÑERO: ¡Bueno! ¡Tu asunto ya está listo y te ahorcarán sin más, canalla!

Escena tercera

El Pastor solo. Después, Pathelin.

- EL PASTOR: Sin perder tiempo, voy a ir en busca de un buen abogado que de este mal paso me saque. (*Ve al Maese Pathelin*). Muy señor mío, perdonadme, pero no puedo perder tiempo: dejé en el campo mis ovejas, y ando buscando por la villa un abogado que me salve...
- PATHELIN: Pues helo aquí, para serviros.
- EL PASTOR: Yo no soy más que un pobre siervo; mas pagaré, se lo aseguro.
- PATHELIN: (*Aparte*) La suerte. ¡Dios!, parece buena. Me ganaré mis buenos cuartos. Este pastor debe ser tonto.
- EL PASTOR: Señor, decidme qué hace falta decir al juez.
- PATHELIN: ¿Cuál es el pleito?
- EL PASTOR: ¿Contar la cosa es necesario como ella es, en realidad?
- PATHELIN: ¡Por Dios! Decidla exactamente.
- EL PASTOR: Puesto que así vos lo queréis, de punta a rabo os diré todo.
- PATHELIN: ¿Sois demandado o demandante?
- EL PASTOR: Atended vos, primeramente. Sabed, señor, que es el mi amo, para quien yo pastoreaba, el que presenta la denuncia... Si me abandonan a sus iras, van a colgarme... A cachavazos, llevando ovejas como un burro, hice morir una veintena... Cuando llegó mi dulce dueño, a la epidemia eché la culpa. “¡Tened cuidado no se mezclen con las demás! En un rincón –dijo–, bien lejos, enterradlas”. Yo, conociendo la verdad, las convertía en buena carne que me compraba un carnicero... Tanto fue el cántaro a la fuente, que al fin, un día, se hizo añicos. Mas al redil vino mi amo, donde a un cordero acariciaba un poco fuerte... con un palo.
- PATHELIN: ¡Bien que ganabais el sustento! ¿Pueden hallarse testimonios para probar el hecho? Hablad.
- EL PASTOR: Pueden hallarse más de diez. ¡Ay, tengo miedo de la horca!
- PATHELIN: Es el delito muy muy grave. Decidme ahora vuestro nombre.
- EL PASTOR: Soy Teobaldo el Corderillo.
- PATHELIN: ¡El Corderillo! Si me ocupo de defenderos, ¿pagaréis?
- EL PASTOR: Si soy absuelto por el juez, no he de pagaros en ochavos, sino en buen oro coronado. ¡Seis bellas doblas!
- PATHELIN: Ya es buen pleito desde el momento en que se paga. Quiero que oigáis mis consejos. Abrid, atentos, los oídos, y hacer podremos maravillas, si lo que os digo cumplís bien. Fingid que no nos vimos nunca. Pensad que estamos ya delante del tribunal y, callandito, dejad hablar a vuestro amo. Cuando se os quiera

interpelar, a todas las preguntas responded ¡Beé!, como un borrego. Fingíos tonto. A buen seguro que hacerlo habréis a maravilla. “¡De la justicia está mofándose!” se dirán. “¡Beé!”. “Es un palurdo que cree estar con sus ovejas”. y cuando más perplejos anden, más gritaréis: “¡Beé!”

EL PASTOR: ¡Ah, os prometo que no hablaré de otra manera! y cuanto más perplejos anden, fingiré bien que no lo entiendo, y diré: ¡Beé!

PATHELIN: Seguro estoy que al adversario venceremos. Más pensad luego en los escudos.

EL PASTOR: ¡Buen pagador he sido siempre, mi buen señor!

PATHELIN: Bien. En seguida, yo llegaré desde mi casa. y vos vendréis por ese lado.

EL PASTOR: No lo dudéis por un momento. Comprendí bien. Ya nunca nadie, pregunte lo que me pregunte, ni juez, ni vos, ni pleiteante, aunque del trance salga absuelto, escuchará más de mis labios que: ¡Beé! Prometo ser un pozo mudo, ante todo lo que digan.

PATHELIN: Id y volved bien preparado, pues la campana ya se escucha. El juez se acerca. Me retiro.

Se van, cada uno por su lado.

Escena cuarta

La Audiencia, el juez, Pathelin. Luego, el pañero y el pastor.

PATHELIN: El cielo os dé buena salud, y todo sea a vuestro agrado. ¡Os reverencio, señor juez!

EL JUEZ: (*Sentándose en el estrado, con aire de preocupación*) Señor, os doy la bienvenida. Aproximaos. y cubríos. ¿Nos presentáis algún proceso? Pues acabemos, ¡o me voy!

EL PAÑERO: (*Entrando, anhelante*) ¡Por Dios, señor! ¡Está acabando unos asuntos que tenía!

EL JUEZ: ¿Quién?

EL PAÑERO: Mi abogado, si os parece. Hay que aguardarle. Vendrá pronto.

EL JUEZ: (*Impaciente*) Otros también a mí me esperan para otras causas. ¡Terminemos! Si el adversario está presente, basta. ¿Elevais alguna queja?

EL PAÑERO: Contra un pastor que a palo limpio morir hacía mis corderos; diciendo que era la epidemia.

EL JUEZ: Que el defensor mismo en persona se acerque.

EL PAÑERO: (*Mostrando al pastor, que entra sin ruido y se esconde entre la gente*) Mudo, como un pez, miradlo ahí. ¡Muerto de miedo!

- EL JUEZ: Puesto que sois el demandante y el otro está entre el auditorio, los dos, estando frente a frente, hablad. Podemos dar comienzo.
- EL PAÑERO: Señor, yo vengo a denunciaros los actos de este miserable. ¡Es una cosa inconcebible! Porque en verdad debéis saber que lo tomé por caridad. Lo alimenté desde su infancia, y cuando vi que ya era fuerte para ir al campo, resumiendo, lo hice pastor de mis ganados, y confíele mis corderos. Pero tan cierto como estáis en ese estrado, señor juez, cual un ladrón se ha conducido, dejando en cuadro mis rediles de los corderos más hermosos. ¡Pido castigo!
- EL JUEZ: ¿No decíais que estaba a sueldo en vuestra casa?
- PATHELIN: ¿Cómo un muchacho de esa edad pudo sin sueldo ser tomado? ¡No puede ser de otra manera!
- EL PAÑERO: (*A Pathelin*) ¡Cómo! ¡Sois vos! ¡Estoy seguro! (*Al juez*) ¡El Maese Pathelin! ¡Es él! ¡Su voz! ¡Todo Su porte!
- EL JUEZ: (*A Pathelin, que se oculta la cara con las manos*) ¿Por qué ocultaros de ese modo? ¿Tenéis dolor de muelas?
- PATHELIN: Sí. Tal viento sopla en este sitio, que me atormenta.
- EL JUEZ: Maese, hay que acabar por eso mismo. Tengo que irme.
- EL PAÑERO: ¡Es él! ¡Seguro!
- EL JUEZ: ¡Vamos, callad, o llamo a otro! ¡Se está cansando la justicia!
- EL PAÑERO: (*Hablando siempre a Pathelin*) Fue a vos, ¡a vos!, a quien vendí de paño azul seis buenas varas.
- EL JUEZ: ¿Qué habla de paño?
- PATHELIN: ¡Desvaría! Interrogad a su adversario: quizás podamos entender... porque por más que reflexiono... (*Con aire de comprender todo de un golpe*) ¡Ya caigo! ¡Ah!... ¡Ved cómo saca lo que le importa por los pelos! Estará hecha con la lana de sus corderos esta ropa que llevo... y, este pobre hombre fue quien robó la lana... En suma, muy embrollado encuentro todo.
- EL JUEZ: A mí también me lo parece. ¡Vamos, señores, terminemos!
- PATHELIN: (*Riendo*) Me estoy riendo a pesar mío. Hay que volver al hecho, ¡al hecho!
- EL JUEZ: (*Al añero*) ¿Queréis volver a los corderos, si os place?
- EL PAÑERO: ¡Vamos! ¡Que me ahorquen, si no fue él! ¡Que entregue el paño! Luego, diré lo demás.
- EL JUEZ: ¡Pronto, volved de nuevo a los corderos! ¿Cuántos robó?
- EL PAÑERO: ¡Robó seis varas!

- EL JUEZ: ¿Pensáis que somos mozalbetes, tontos o idiotas? ¡Bueno, basta! Acabaré con el conflicto, si de ese modo divagáis.
- PATHELIN: ¡Pardiez! ¡Señor, la cosa es fuerte! Quiere sin duda trastornarnos. Mejor sería para vos encomendarle que se calle e interrogar al adversario.
- EL JUEZ: ¡Tenéis razón! (*Al pastor*) Venid. Hablad.
- EL PASTOR: (*Aproximándose con aire simple*) ¡Beé!
- EL JUEZ: ¿Os pensáis con los rebaños? ¿Qué es eso? ¡Beé! ¿Vuestro lenguaje? Nunca fui cabra, que yo sepa. Hablad.
- EL PASTOR: ¡Beé!
- EL JUEZ: ¡Cómo! ¿Es que os burláis?
- PATHELIN: Pensad que es loco, testarudo, y se imagina entre sus bestias...
- EL PAÑERO: ¡Vos sois, Dios mío, señor Pedro, quien se llevó mi paño! ¡Sí! ¡Que alguien se atreva a desmentirlo! (*Dirigiéndose al juez*) ¡Si vos supierais con qué astucia!
- EL JUEZ: ¿Imagináis que me divierte veros mezclar ese detalle en vuestro pleito del ganado? ¡Al hecho, al hecho!
- EL PAÑERO: (*Hablando de prisa*) ¡Pues oídmе! Seré muy claro. Aunque me cuelguen porque un truhán me ha saqueado... Nada contrario mezclaré al hecho... Pues, señor, decía que me robó mi paño... digo, que mis corderos... ¡Excusadme! ¡Estoy, señor, tan conmovido!... Sigo... Ese ilustre Maese, mi pastor, cuando estar debía con los corderos... prometiome, para la vuelta, seis escudos... ¡No! ¡Me equivoco!... resumiendo... Desde hace ya tres años, digo, trató conmigo mi pastor servirme fiel y honradamente y apacentarme mi ganado sin cometer trapacerías... ¡Y ahora, señor, tiene mi paño! ¿Quién va a pagarme el precio, quién, si ya no quiere conocerme?... ¡Y, sin embargo, hacer pacía desde hace tiempo mis ovejas! Este ladrón robó mis lanas, y estaban sanos los corderos, y no atacados de epidemia, porque era él quien les rompía a palo limpio la cabeza... Cuando mi paño bajo el brazo metió: “Venid a casa, dijo, por seis escudos”... Y se fue.
- EL JUEZ: (*Que ha escuchado con aire de asombro, haciendo gestos de desesperación*) ¡Estoy cansado de escucharos el gran escándalo que armáis y tanto hablar sin ton ni son! Mezcláis de extraño y raro modo paño y corderos. ¡Y no entiendo! ¿Qué demandáis, al fin y al cabo? ¡Pronto, pues hay que terminar!
- PATHELIN: Estoy seguro que del pobre pastor se guarda su salario.
- EL PAÑERO: ¡Bueno! ¡No quiero ya callarme! ¡Que me devuelva el paño quiero!

- EL JUEZ: ¡Que entienda esto quien pudiere! (*Encogiéndose de hombros, se agita en su sillón*).
- EL PAÑERO: ¿Es soportable que se escurra así? ¡Muy bien! ¡Que guarde el traje, pero que pague!
- EL JUEZ: (*Levantándose, furioso*) ¡Me cansáis! Debéis pagarle. Es el criado. Es justo.
- PATHELIN: (*Mostrando al pastor*) Nada osa decir este aldeano... Me propongo ser su defensa... Empiezo. Oídme.
- EL JUEZ: ¡Triste cliente es, a fe mía! Pienso además que es un estúpido este señor don Juan Miseria. O yo me engaño, Maese, o ganaréis bien poca cosa.
- PATHELIN: Esto lo haré por nada, os juro. Solo por pura caridad. Por aclarar la discusión. (*Al pastor*) ¡Vamos! No estéis ahí, tan lejos. Hablad sin miedo. Aproximaos.
- EL PASTOR: ¡Beé!
- PATHELIN: ¿De ese modo contestáis? Sólo decid que sí, o que no.
- EL PASTOR: ¡Beé!
- PATHELIN: ¿Os creéis con los corderos? ¡Beé! ¡Qué locura! ¡Es vuestro asunto! ¡Hablad! No es hora de balidos.
- EL PASTOR: ¡Beé!
- PATHELIN: ¡Ah! (*Bajo, al pastor.*) ¡Muy bien! ¡Seguid balando! (*Alto*) ¿No sabéis más que ese discurso? ¡Qué pobre tonto de remate! No es el más loco quien creemos, sino quien trae a un tribunal un alcornoque semejante.
- EL PAÑERO: ¡Loco! ¡Es verdad! ¡Mas mucho menos que vos!
- EL JUEZ: ¡Callad! ¡Puede dolerle al que hable mal de un magistrado!
- EL PAÑERO: ¡Bien! ¡Mas mi paño robó este! ¡Y aquel diezmó mis animales!
- EL JUEZ: ¿Más todavía?... ¡Vaya locos! ¡Que este se vuelva a sus corderos! Para guardarlos solo sirve el muy chiflado. ¡Adiós, señor! Me estoy cayendo de fatiga. Si a bien tenéis, Maese, a cenar conmigo, yo os invito.
- PATHELIN: Gracias, no puedo.
- EL JUEZ: ¡Pues me voy! (*Se va*).

Escena quinta

El pañero, Pathelin y el pastor.

- EL PAÑERO: ¿Los dos ladrones son absueltos? ¿En dónde está mi paño azul? ¿y mis corderos? ¡Vaya abuso! (*A Pathelin*) ¿Y vos? ¡Conozco vuestra astucia! ¿Es que no os vi metido en cama acaso?

- PATHELIN: ¡Ah! ¡Bonito cuento! ¿Qué significa esa calumnia?
- EL PAÑERO: ¡Bah! ¡No padezco de visiones! Os estoy viendo con mis ojos.
- PATHELIN: (*Burlón*) ¿Estáis seguro que soy yo? ¡Juan de Noyón se me parece! La gente a veces nos confunde.
- EL PAÑERO: No podéis ser Juan de Noyón, pues no es su cara tan redonda. Sois ese mismo que hace poco enfermo estabais en la casa.
- PATHELIN: ¿Enfermo yo? ¿Qué mal tenía? Pienso que andáis de buen humor y que queréis, está bien claro, reiros de mí, por distraeros.
- EL PAÑERO: ¡De ningún modo estoy de burlas! ¡Sois vos! ¡El cielo sea testigo! ¡Vos, solo vos! ¡De arriba abajo! No me vengáis con esa cara de santurrón. ¡Ladrón de paño!
- PATHELIN: ¿Qué andáis cantando? No comprendo en absoluto qué decís.
- EL PAÑERO: ¡Os vi en la casa delirando, más bien un muerto parecíais!
- PATHELIN: ¡Corred a ver si estoy aún!
- EL PAÑERO: ¡Pues sí! ¡Ya corro! (*Sale*).

Escena sexta

Pathelin y el pastor.

- PATHELIN: Corderillo, venid. ¡Hablad! ¡Estáis absuelto, y seguís blanco todavía!
- EL PASTOR: ¡Beé!
- PATHELIN: ¡Vamos! ¡Basta de balidos! ¡Ya está muy lejos vuestro amo!
- EL PASTOR: ¡Beé!
- PATHELIN: ¡Cómo! Basta de emociones, pues ya se fue con viento fresco. ¿No fueron buenos mis consejos? Podéis hablar sin miedo alguno.
- EL PASTOR: ¡Beé!
- PATHELIN: ¡No se trata de fingir! Tengo que irme... Es el momento que de verdad me deis lo mío.
- EL PASTOR: ¡Beé!
- PATHELIN: ¡Sí! ¡Muy bien! Dadme el dinero. Os considero un hombre honrado. Vais a pagarme en este instante... ¡Inútil ya tanto balido!
- EL PASTOR: ¡Beé!
- PATHELIN: ¡Cesad ya vuestro lenguaje! ¡Cómo ante vuestra frialdad se diluyó entre balbucesos! ¡Jugasteis bien vuestro papel!... ¡Venga el dinero... que me voy!
- EL PASTOR: ¡Beé!
- PATHELIN: ¡Vamos! ¿Puede consentirse que incluso yo balar os oiga? ¡Hablad! ¡A mí podéis hablarme!

EL PASTOR: ¡Beé!

PATHELIN: ¡Vamos! ¡Pronto, mi dinero! ¡Los seis escudos, por salvaros! ¡Venga!
¡Sed bueno! ¡Dadlo ahora! ¡Déjaos ya de zorrerías!

EL PASTOR: ¡Beé!

PATHELIN: ¡Quiere darme el mismo pago! ¡Donde las dan las toman, ay! ¡Que
tenga canas en el pelo para que un bruto con zalea, un vil villano a
mí me robe!

EL PASTOR: ¡Beé!

PATHELIN: ¿No diréis otra palabra? Si es que la hacéis por divertirlos,
innecesaria es esa astucia conmigo. ¡Bien! ¡Sin más tardanza,
pagad me ya! ¿Queréis venir hasta mi casa acompañándome para
cenar?

EL PASTOR: ¡Beé!

PATHELIN: ¡Ah! ¿Este asno quiere mandarme de paseo? Pensé de engaños ser
maestro, y el engañado he sido yo! Ahora me toca a mí el castigo,
y es un pastor el que me burla. ¡Aguardad! Salgo de estampía, para
buscar un alguacil que os saque al punto mi dinero. ¡Un alguacil,
que os encarcele!

EL PASTOR: ¡Si da conmigo, lo perdono! (*Se pone a salvo, corriendo*).

TELÓN

EL HIJO DE ARLEQUINO PERDIDO Y HALLADO -DE CARLO GOLDONI-

Comedia italiana en cinco actos con arietas italianas.

*Representada en Fontainbleu ante Sus Majestades, el miércoles 13 de octubre de 1762,
por los Cómicos Italianos Ordinarios del Rey.*

*En París, de la imprenta de Cristophe Ballard, único impresor del Rey para la música y
notador de Capilla de Su Majestad.*

MDCCLXII, por expreso encargo de Su Majestad.

*Esta obra es del Señor Goldoni y ha sido adaptada al modo de la escena italiana en
Francia por el señor Zanuzzi, Cómico Italiano Ordinario del Rey.*

Notas de Roberto Cuppone.

Traducción de Susana Cantero.¹²²

Pantalone, astrólogo, tenido por padre de Rosaura

Rosaura, tenida por hija de Pantalone (la Srta. Savi)

Celio, esposo secreto de Rosaura (el Sr. Zanuzzi)

Filene, hermano de Rosaura (el Sr. Balleti)

Dorina, enamorada de Filene (la Srta. Picinelli)

Scapino, criado de Pantalone (el Sr. Ciavarelli)

Arlequino, campesino, esposo de Camila (el Sr. Carlín)

Camila (la Srta. Camila)

Compañía de campesinos y campesinas

Exposición de la obra. Pantalone, astrólogo, se halla retirado en el valle de Bérgamo. Goza de considerable hacienda, pero una parte muy grande de la fortuna no le pertenece legítimamente. Uno de sus amigos, llamado Anselmo Ardenti, al venir a vivir con él, dejó una hija de corta edad heredera de todos su bienes, Pantalone para apropiárselos, ha hecho pasar la joven huérfana (Rosaura) por hija propia. Ella ha llegado a la edad de merecer. Scapino que conoce el secreto de la suplantación, favorece los amores secretos de su joven ama con Celio, que está enamorado de ella. Los dos amantes se casan a escondidas y tienen un hijo. Arlequino, pobre campesino del lugar, marido de Camila, tiene un hijo por las mismas fechas. Aquí comienza la obra.

Primer acto

El teatro representa la montaña en la que está situada la casa de Arlequino. La calle esta iluminada de manera rústica, los vecinos están bailando y cantando para celebrar el restablecimiento de su esposa que acaba de levantarse después del parto.

Queridos amigos, como muestra de regocijo, cantemos, celebremos el nacimiento.

De un retoño bergamasco
mediante este báquico estribillo:
dindin dandon, dindin dandon,
rindamos homenaje a este angelón.

Que día tras día su gentileza,
su aire de alegría y su donaire,
sostengan el brillo de su nombre
mediante este báquico estribillo:
dindin dandon, dindin, dandon,
rindamos homenaje a este angelón.

En las cercanías de la cabaña hay otra choza en la que Rosaura y Celio se encuentran con Sacapino; han mandado esconder a su hijo de la misma edad que el de Arlequino, y al que mantienen en dicho lugar hasta que encuentren a alguien a quien confiarlo o se descubra su matrimonio. Rosaura viene con Scapino para ver a su hijo querido. Mientras él está haciendo carantoñas, llega Pantalone; ella quiere

esconder a su hijo. Patalone quiere saber qué es; a Scapino se le ocurre de pronto servirse de la conformidad de las circunstancias y edades y dice a Pantalone que el niño que tiene Rosaura en los brazos es el hijo de Arlequín. Pantalone le manda tomarlo y devolvérselo a su padre. Scapino pretende llevarlo a algún lugar en el que esté seguro, pero otra vez Pantalone vuelve a tropezarse con él y se lo lleva él personalmente a Arlequino. Scapino todavía más intrigado tiene miedo de que Arlequino al volver a su casa y encontrar otro niño descubra la intriga.

¿Qué hacer?

Mientras tanto, Arlequino, creyendo tener en brazos a su hijo se divierte con él sentado en el suelo a unos pasos de la choza. Scapino entra en ella sin ser visto Camila encuentra a su marido ocupado en hacerle arrumacos a su hijo. Este espectáculo la entenece y le encanta; le participa su alegría a Arlequino. Aparece Celio marido de Rosaura, que conoce la aventura y le confía a aquella buena gente que le confien a su hijo. Arlequino concibe sospechas sobre la virtud de su mujer. Ella se defiende y monta en cólera contra Celio. Aparece Pantalone y Arlequino, que le tiene por hombre sabio, le ruega que le lea el horóscopo para ver si efectivamente el hijo es suyo o no. Pantalone sí se lo prometió.

Segundo acto

Scapino descubre a Celio que Rosaura no es hija de Pantalone que, no obstante, Pantalone quiere entregarla en matrimonio a Filene, que a su vez es enamorado de Dorina.¹²³ Arlequino viene con Pantalone para saber el horóscopo de su hijo: he aquí de lo que se entera.¹²⁴ Aquel a quien se cree hijo de Arlequino es fruto de un amor que aun no se conoce. Se podría traducir así el italiano: Aquel hijo a quien siempre se había creído de Arlequino es fruto de un amor que aun es incierto. Y Arlequino contesta, parodiando el horóscopo: Aquel hijo a quien siempre se había creído de Arlequino es un signo evidente de que me han puesto cuernos. Aumentan las sospechas, se pone furioso contra Camila; ella se desespera, se pelean y se separan enfadados.

*Gia que ti vuol si miesera,
A ile affini seno
La sorte troppo barbaranons ti riduca almeno
Infino a vaneggiar.
Lascia il tuo sogni, e riede
Saggio a miglior consiglio;ti rasserena, figlio, casessa di lagrimar*

Ya que tan desdichada quiere hacerte, con mil pesares en el pecho, que la suerte demasiado cruel

No te obligue, al menos,
A desvariar.
Deja tus sueños y vuelve
Sabiamente a un consejo mejor;
Sosiégate, hijo mío,
Deja de llorar.

Tercer acto

Arlequino furibundo, piensa modos de vengarse de su mujer: se determina abandonarla, pero, para dejar huellas de su resentimiento y castigarla por el ultraje que ha hecho, prende fuego a su choza, y ni siquiera quiere salvar a su hijo, ávido de exterminar todo cuanto pudiese ser testimonio de su deshonra. Llega Celio y, al ver el incendio, exclama: ¡Ah, Mi pobre hijo!”. “Ya he encontrado al padre”, dice Arlequino mientras se aleja. Celio entra en la choza toma al niño y se marcha. Aparece Scapino, ve el incendio y no duda de que se haya quemado el niño de Celio, y, para evitar la desesperación de Rosaura, se le ocurre cambiarlo por el hijo de Alrequino que tiene en sus brazos, y hacerle creer que es el suyo. Llega Camila afligida por la furia de su marido, quejándose de su suerte; vuelve tristemente los ojos a la choza añorando la paz de la que gozaba; ve cómo la consumen las llamas y se desploma al instante. Es presa de horror y espanto, corre por la ruinas para salvar a su hijo y, al no encontrarlo sale lanzando gritos de desesperación y dolor.¹²⁵ Llega Rosaura y pregunta a Camila, la acusa de su llanto y sus gemidos. La vista de los espantosos restos del incendio la sobrecoge también. Camila extrañada del interés que la otra se toma por sus desgracias, busca los motivos. Llega Scapino con el hijo de Arlequino bajo el manto. Camila quiere apoderarse de él diciendo que es el suyo. Aparece Pantalone, que obliga a Rosaura a cederlo. Ella se desmaya y Filene acude a socorrerla. Celio que la ve en sus brazos, se pone celoso

*Tuona a destra il ciel irato
Veggio il mar tutto in procela,
Senza lucem senza stella,
Son vivino a naufrýgar.
Infelice e disperata
Sneto il cor che in sen delira,
Non so dove il pie sággira,
Còpartire e vo restar.¹²⁶*

(Truena a mi derecha el cielo airado
Veo el mar lleno de tempestades

Sin luz, sin estrellas
A punto estoy de naufragar.
Infeliz y desesperada,
Siento el corazón que me delira en el pecho
No sé dónde volver los pies,
Quiero marcharme y quiero quedarme).

Cuarto acto

El cuarto acto empieza con una escena de despecho entre Celio y Rosaura; Scapino los reconcilia. Arlequino que ha encontrado al hijo de Celio entre las manos de un campesino, se ha creído que era el suyo y llega haciéndole carantoñas. Camila viene por otro lado con su auténtico hijo, que Pantalone ha hecho que le devuelvan. Ambos se sorprenden de encontrarse; cada uno pretende que el niño que tiene el otro es supuesto, lo cual da lugar a una escena entre los dos actores.¹²⁷ Aparece¹²⁸ Celio, enterado por el pastor del rapto de su hijo, y acercándose rápidamente a Arlequino, le quita el niño que lleva en brazos. Llega Scapino por el otro lado¹²⁹ y le quita también a Camila el que lleva ella. Salen ambos corriendo detrás de los raptos y Rosaura se encuentra con Filene, que le habla una vez más de su amor. Scapino le descubre que son hermanos. Se abrazan. Aparece Celio; nuevo motivo de celos. Arlequino llega mientras este se abandona al furor y le pide su hijo; le impacienta tanto que Celio, irritado, quiere pegarle. Arlequino le rechaza de un cabezazo: “Te heriré –dice–, con las armas que tú me has dado”.

Quinto acto

Pantalone viendo que se ha descubierto todo promete dar cuenta a Rosaura de su hacienda y le permite que se case con Celio. Mientras Arlequino viene a pedir una vez más su hijo a Celio y Camila viene también a hacer a Scapino la misma petición. Ambos se van sin contestar nada y vuelven a poco con los dos niños. Falta saber cuál es el de Arlequino. Scapino que está enterado de toda la intriga, la devela¹³⁰ diciendo que el que tiene en brazos es el suyo y devuelve a Camila y Arlequino aquel que les había quitado. Alborozo general y termina la función.

*Vous amans, que j'interesse
Par mes pleurs et ma tritresse,
Apprenez de ma foiblesse
A fuir les amans tromperurs;
Cet amour qui vous caresse, a cause tous mes maleurs.
Il vous flatte il vous entraine
Mille fleurs parent sa chaine
Seduit par autant des charmes*

*Vous perdez la liberte
Et cet des vos larmes
Quer le traître este enchente
Vous amans, etc.
Lésperane quil cous donne, ces plaiser, cette curonne, quand l
apaix vous abandonne,
Sont de trop funeste dons, no, non.
Vous amans, etc.*

(Oh, vosotros amantes a los que atraigo
Con mi llanto y mi tristeza,
Aprended de mi debilidad
A huir de los amantes engañadores, este amor que os halaga
Ha causado todas mis desgracias.
Os seduce, os arrastra
Mil flores adornan su cadena,
Seducido por tantos encantos,
Perdéis la libertad,
Y con vuestras lágrimas
Lo que le encanta al muy traidor.
Oh, vosotros, amantes, etc.
La esperanza que os da
Estos placeres, esta corona,
Cuando la paz os abandona son dones harto funestos,
No, no
Oh vosotros, amantes, etc.¹³¹

FIN

ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR¹³² -DE J. F. MARIVEAUX-

Merlín, efectos especiales

El Hada/Gala

Tribulín, su *personal trainer*, acompañante psicológico privado, etc.

Arlequino, *zanni*, criado del Hada

Silvia, pastorcita enamorada de Arlequino

Un pastor enamorado de Silvia

Otra pastora, prima de Silvia

Un maestro de danza

Grupo de bailarines y cantantes (danza bouré, cantante en francés y española)

Grupo de Lutins (duendes malignos, bufones, y un jefe enano)

Escena I

En el jardín del Hada. Hada y Tribulín.

TRIBULÍN: (*Al Hada que está suspirando*) Usted suspira Madame, y desgraciadamente para usted, suspirará continuamente, si su cerebro allí, no pone orden. Permítame usted decirle aquí mis sentimientos.

HADA: Habla.

TRIBULÍN: El jovencuelo que usted robó a sus padres es un lindo negrito bien formado, es la figura más encantadora del mundo. Él dormía en el bosque cuando lo encontró, y le parecía ciertamente ver al Amor durmiendo. Por lo tanto no estoy nada sorprendido de la inclinación súbita que usted sintió por él.

HADA: ¿No es acaso natural lo que amable?

TRIBULÍN: ¡Oh, sin duda! De todas formas antes de estas aventuras usted ya amaba bastante al gran mago Merlín.

HADA: ¡Y qué! Uno me hace olvidar al otro, lo que es aún más natural.

TRIBULÍN: Es la naturaleza misma. Pero aún tengo un pequeño comentario que hacerle y es que usted se roba al joven dormido cuando pocos días más tarde se casará con Merlina quien ya le dio su palabra. ¡Oh! Esto se pone serio, porque es tomar a la naturaleza muy al pie de la letra. De todas formas y aun de ninguna, lo peor que le podría pasar es que le fuera infiel, aquello que sería maligno en un hombre, en una mujer sería insoportable. Cuando una mujer es fiel se la admira, pero hay mujeres modestas que no tienen la vanidad de ser admiradas y usted es de aquellas, menos gloria y más placer ¡En hora buena!

HADA: ¡Gloria en el lugar que ocupó! Yo sería una sonsa en molestarme por esas pequeñas cosas.

TRIBULÍN: Muy bien dicho; continuemos. Al buen mozo lo trae raptado a su palacio. Él juega, ríe, salta, grita, devora, eructa y continúa jugando... mientras usted, con atuendos de conquista y preparada para la batalla espera por parte del joven, un ataque galante... Él se le acerca corriendo y pasa... pasa con su cometa saludándola con esa mirada imbécil... tan interesante. Transcurre una hora; él vuelve y no viendo a nadie a su alrededor, grita: “¡He!” con ese grito seductor. “¿Qué quiere usted, lindo morocho?” le dice usted. “Yo quiero comer, yo” responde él. “¿Pero no se sorprende de verme?”, agrega

usted. “¡Quiero comer!” repite él... Desde hace quince días que él está aquí y la conversación ha sido siempre igual de intensa... A pesar de eso usted lo ama; y aún peor, deja creer a Merlín que se va a casar con él, cuando vuestro anhelo es, según me dijo, casarse con el mocoso.

HADA: Voy a responderte en dos palabras. El cuerpo del jovencuelo en cuestión me encanta; yo ignoraba que tuviera tan poco espíritu cuando lo rapté. A decir verdad, su brutalidad no me choca en absoluto. Él ya es el morocho más bello del mundo, pero sus rasgos serán adorables, cuando un poco de amor los retoque. Con mis cuidados le enseñaré a sentirme y sentirse a sí mismo. Si esto llegara a suceder, en el campo, yo con él me caso. Esto lo pondría al abrigo de las furias de Merlín, el gran ilusionista, tan poderoso como yo.

Se oye una carcajada de Merlín.

TRIBULÍN: Pero si el joven ni se enamorara ni elevase su espíritu, si la educación que usted trata de brindarle fracasara, entonces ¿Se casará usted con Merlín?

HADA: No, porque casándome y todo, si por casualidad, el morocho viniera a buscarme, aún casada, yo no me fiaría de mí misma.

TRIBULÍN: ¡Oh! Eso no lo pongo en duda. Mujeres tentadas y mujeres vencidas es la misma cosa. Pero si aquí veo a nuestro lindo imbécil que llega....

Arlequino entra con la cabeza en el estómago o como quiera de una forma inocente.

HADA: ¡Y bien! amable niño, ya regresaste.

Arlequino caza moscas y hace su jueguito con el pecho de ella y la mosca. Hada continua hablándole a Arlequino.

¿Quieres tú tomar tus clases de danza y música mi querido niño?

ARLEQUINO: *(Sigue jugando con la mosca y el pecho de Hada).* ¿Ehhh?

HADA: ¿Quieres tomar tus clases? *(Seductora)* Hazlo por mí.

ARLEQUINO: No. No

Escena II

HADA: Cómo, me rechazas por tan poca cosa, a mí, que te amo tanto.

Entonces Arlequino que va a tomarla de la mano ve el anillo levanta la cabeza y se pone a reír ingenuamente .

¿Quieres que te lo de?

ARLEQUINO: ¡Ja! ¡Sí!

HADA: *(Se quita el anillo y se lo presenta , como él se lo arranca groseramente le dice)* Mi querido Arlequino, a un lindo muchacho como tú, cuando una mujer le presenta alguna cosa, debe bajar la mano para recibirla.

Arlequino, entonces le agarra la mano torpemente y se la baja de golpe.

(A tribulín) No me escucha, pero al menos su torpeza me ha dado placer..*(Ordenando a Arlequin)* Baje la suya ahora.

Arlequino da vuelta su nano, y haciéndola suspirar consigue que se quite su anillo.

Aquí lo tiene, pero en recompensa reciba la lección.

El maestro de baile que estaba esperando órdenes, comienza a enseñarle los movimientos para hacer la reverencia. Arlequino, contento con el anillo, intenta seguir la lección haciendo un lazzi, hasta el cansancio.

ARLEQUINO: ¡Yo me aburroooo!

HADA: *(Al maestro de baile)* Pues bien, trataremos de divertirlo entonces...
¡Música! ¡Danza!

ARLEQUINO: *(Saltando de alegría por la propuesta)* ¡Diversión! ¡Diversión!

Escena III

Un conjunto de cantantes y bailarines, Arlequino, Hada y Tribulín.

Un conjunto de cantantes y bailarines, Hada, Arlequino y Tribulín. Hada hace sentar junto a ella a Arlequino en un banco de musgo que está delante en el proscenio. Mientras los bailarines danzan, Arlequino silba.

CANTANTE: Arlequino Lindo negrito el amor te reclama

ARLEQUINO: *(Se levanta ingenuamente, llamándolo)* No lo oigo, ¿dónde está?
¡Hey!, ¡Hey!

CANTANTE: Lindo negrito el amor te reclama

ARLEQUINO: *(Insiste)* ¡Que grite más fuerte!

CANTANTE: *(Señalando a Hada)*

Ve usted este objeto encantador

De cuyos ojos sale tanto ardor

Repitiendo está en cada momento

¡Lindo Negrito te reclama el amor!

ARLEQUINO: *(Mirando a Hada)* Señora, esto sí que es gracioso.

UNA CANTANTE: *(Vestida de pastorcita se acerca y le dice a Arlequino)*

Amor amado no hay nada más preciado

ARLEQUINO: *(Contestándole)* ¡Enseñámelo, enseñámelo a tu lado!

CANTANTE: *(Mirando a Arlequino)*

Ay, cómo me gusta tu ignorancia
Qué alegría para mí sería tenerte en Francia
Ya que el frígido no sabe como tú

HADA: (*Levantándose*) Querido gachí, ¿estas canciones no te dicen nada?
¿Qué te hacen sentir?

ARLEQUINO: Lo que yo siento es hambre.

TRIBULÍN: Es decir que él suspira solamente después de comer. Pero veamos ahora a este paisano que viene a darnos el placer de la danza y después nos iremos todos juntos a inflar bien la panza.

El paisano baila. Hada se sienta y le ordena a Arlequino sentarse a su lado, quien se dormirá. Al finalizar la danza Hada lo zamarrea del brazo para despertarlo.

HADA: ¡Pero te has dormido! ¡Qué es lo que hay que hace para divertirme!

ARLEQUINO: (*Despertándose llora*) Mi papá, yo no veo ni siquiera a mi mamá...

Se trata de un lazzi tradicional de Arlequino que consiste en un mugido que se repite de vez en cuando entremezclado con sollozos, siempre causa efecto de risas. Porque parecería que tiene el corazón cerrado y de repente se lo escucha rugir con todas sus fuerzas.

HADA: (*A Tribulín*) llévate, tal vez se distraiga comiendo, las penas que le están apareciendo. Me voy de aquí por un momento. Cuando él haya terminado, déjalo que se pasee de lado a lado.

Salen todos.

MONÓLOGO DE ARLEQUINO¹³³

¡Oh! ¡Me siento traicionado! ¡El Dottore se va a casar con Colombina, vivirán en una granja, y yo tendré que vivir sin ella! No lo puedo aceptar, prefiero la muerte. ¡Oh estúpido Dottore! ¡Oh, tu guachona Colombina! ¡Oh, tu adinerado ranchero! ¡Oh, tu infortunado Arlequino! Hagámoslo morir rápidamente. Escribiré una antigua y moderna muerte en la que Arlequino muere por amor a Colombina. Me voy a mi cuarto, cuelgo una soga del techo, sacaré la silla de una patada y entonces estaré, ahorcado. (*Mima la escena*). Así es, entonces nada puede detenerme, me iré, me iré para siempre al infierno. (*Cambiando la voz para dialogar consigo mismo*).

—¿Al infierno? No seas tonto, hombre, debes pensarlo un poco. Matarse. Matarse a sí mismo por una mujer. Eso sería una cosa muy estúpida para hacer...

–Sí, Señor, pero cuando una mujer traiciona a un hombre honesto esto es una cosa terrible, feísima cosa...

–Pero en realidad: cuando te han colgado hay algo mejor que pueda remediarlo.

–No... estaré para estar mal, de lo peor... pero quiero estar bien mal, eso quiero.

–Qué puedes decir de esto (*hablando consigo mismo, con cambio de voces*)...

–Si quieres podemos compartir los beneficios, lo único que necesitas es venir solo a morir.

–Gracias, pero desgracias, pero te quieres ir de todas maneras...

–¡Oh!, sí me estoy yendo...

–¡Oh!, no no es verdad...

–Sí lo estoy por hacer y te lo estoy diciendo.

Se saca la máscara y empieza el duelo.

¡Ah esto es el colmo! Ahora no hay nadie que pueda detenernos.

Se pelean.

–Déjame en paz y ahórcate solo. (*Se va. Se detiene en la puerta, vuelve la mirada*) Pero no, ahorcarse a sí mismo es una cosa muy común para morir. Debe haber una forma más apropiada de morir para alguien como yo. Debo encontrar alguna otra forma inusual de morir, una más heroica, o más Arlekinética muerte.

–Vete adentro y piénsalo de nuevo.

–Tengo una idea. Me tapo la boca y la nariz, el aire no podrá entrar y entonces, me muero. Más rápido imposible (*Se sujeta la boca y su nariz con las dos manos y espera en esa posición por un tiempo*)... No funciona, el aire me entra por abajo. ¡Dios mío cuántos problemas que tengo! (*A la audiencia*) Disculpen ustedes. ¿Alguien quisiera morirse así puedo ver cómo se hace?, estaré muy agradecido... Ah, enséñenme, y lo haré. He leído en alguna parte que la gente se muere de risa. Si yo pudiera morirme de risa, sería una muerte divertida. Soy muy cosquilloso. Si alguien quisiera hacerme casquillas y por mucho tiempo entonces me moriría de risa. Bueno me voy a cosquillar a mí mismo y después me muero. (*Se hace cosquillas, comienza a reírse y cae al suelo*).

Entra Pasquiello, lo ve y cree que está ebrio. Lo llama, da una vuelta a su alrededor, lo consuela y se lo lleva.

LOS CAPITANES GEMELOS¹³⁴ (ejemplo de *zibaldone*)

Acto uno

- 1: Estudiantina, juglares que presentan la síntesis de la obra.
- 2: Franceschina e Isabella entran.
- 3: Flaminia se queja.
- 4: Se pelean en la calle.
- 5: Entra Horacio trata de separarlas.
- 6: Flaminia se enoja más.
- 7: Entra Pantalone y trata de entender. Flaminia le cuenta a su padre Pantalone y vuelve a pelear con Isabella luego sale llorando. Isabella y Franceschina también y se van. Después Horacio sale.
- 8: Entra Graziano y Pantalone le dice que su Hija se ha vuelto loca que busque un psiquiatra.
- 9: Entra Franceschina y dice que Isabella ha roto todo en un ataque de nervios.
- 10: Pantalone entra en su casa para saber algo más de todo este problema de mujeres.
- 11: Entra Capitano y Arlequino diciendo que ha venido desde España en busca de su hermano que se ha casado en Roma y tocan la puerta de la Posada.
- 12: Sale Pedrolino a quien él le hace la pregunta, si conoce al Capitano que se casó en Roma. Pedrolino le dice que no y lo invita a entrar.
- 13: Horacio entra diciendo que no entiende cómo pueden dudar de sus sentimientos.
- 14: Franceschina trata de arreglar el problema le pide que se haga pasar por Dottore. Horacio sale.
- 15: Entra Graziano. Franceschina le explica la causa del mal de su hija.
- 16: Entra el falso Dottore. Flaminia lo reconoce entran y se arma. Salen todos mientras se escucha a Franceschina: “Ahí donde te pica, ráscate”.

Segundo acto

- 1: Capitano Spavento y Flavio. Le está contando las razones por las cuales estuvo fuera de la ciudad, y confidencialmente le pregunta si sabe algo del destino de su mujer.

- 2: Horacio entra declamando que es amado por Isabella, Capitano oye todo.
- 3: Pedrolino sale y pregunta a Horacio si sabe con quién está casado Isabella. Horacio le cuenta la historia del marido furtivo, un tal Capitano. Pedrolino dice que el Capitano, que está adentro, debe ser el fulano. Horacio por curiosidad quiere conocerlo entra en la Posada. Capitano no entendiendo le pide a Flavio que entre. Este entra detrás de los dos. Pantalone entra y llama por Franceschina a quien va a preguntarle qué es o qué pasa con su hija. Flaminia ha escuchado a su padre por la ventana y baja a decirle la verdad si promete no enfadarse Le dice a su padre que está celosa de su novio Horacio. Pantalone grita furioso. Flaminia entra llorando. Llega Franceschina le cuenta a Pantalone que Isabella está enamorada de Horacio y que no piensa más en su marido; salen conversando.
- 4: Entra Arlequino que cree estar delante de la casa de su amo puesto que oyó hablar de él. Llo llama pero al no tener respuestas se va diciendo que traerá un unguento de rosas para su amo.
- 5: Capitano gemelo entra quejándose de su largo viaje.
- 6: Flavio regresa y creyendo que es su amigo Capitano Spavento le habla con confianza, el Capitano gemelo reacciona mal diciéndole que en su vida le había visto. Flavio ríe creyendo que era una broma y lo sigue.
- 7: Capitano Spavento entra buscando a Flavio. Entra Franceschina, quejándose de los golpes recibidos y menciona a Isabella. Spavento le pregunta si sabe con quién se casó. La respuesta es que se casó hace seis años con un Capitano pero se cansó de esperarlo y lo hizo cornudo. Capitano dice que no es cornudo quien no lo sabe, ella le contesta que no es necesario saberlo para serlo. Él se enoja, saca la espada y la amenaza. Franceschina sale corriendo.
- 8: Arlequino entra con el unguento de rosas. Spavento desolado le pregunta: “¿Yo sono cornuti?”. Arlequino le responde que si vive en esa casa sí lo es, Capitano Spavento cae de rodillas y cierra el acto lamentándose de su condición.

Tercer acto

- 1: Horacio va al balcón de Flaminia a pedirle reconciliación. Flaminia le dice que es un traidor. Pantalone escucha a escondidas el diálogo. Cuando le está hablando de Isabella y aparece Franceschina diciendo

que más vale se olvide de Isabella porque su marido ha vuelto a Roma. Entonces Horacio promete pedirle su mano a Pantalone y se casarán. Aparece Pantalone y les da el consentimiento luego de hacerse el difícil.

- 2: Entra el Capitano gemelo, Franceschina sale corriendo, todos lo saludan como si lo conocieran. Este se va diciendo que en esta ciudad están todos locos. Sale.
- 3: Capitano Spavento va a llamar a su suegro. Entra Pantalone y le dice que lo espere que no tardará, Capitano le dice: “Pero si usted no me conoce”. Entra Pedrolino y le dice al Capitano Spavento que el dinero que le dio es falso, Spavento se enoja y asusta a Pedrolino. Entra Arlequino y le dice que nunca más Pedrolino le dará entrada en su Posada; Capitano se enoja y golpea a Arlequino. Habla con Pantalone y se va con él.
- 4: Entra Capitano gemelo y Arlequino le dice que no tiene ninguna razón para pegarle, el Capitano gemelo cree que está borracho y llama al posadero Pedrolino, quien sale y le reclama el dinero. Capitano gemelo arregla y entran los dos en la Posada.
- 5: Entra Graziano, Capitano gemelo le pregunta si conoce a todos lo de esta ciudad. Graziano le dice que a todos no pero que a él lo conoce muy bien y si quiere le muestra a su mujer. Gemelo dice que no tiene mujer ni la quiere conocer y trata al viejo de proxeneta, prostituto, comerciante ilegítimo etc. Y se va. Entra el Capitano Spavento y al ver a Graziano lo reconoce y le pregunta con quién estaba hablando. Graziano le dice enojado que después de seis años vuelve lo insulta y no pregunta por su hija y sale. Entra Pedrolino que invita a Capitano diciendo que la cena está servida. Capitano Spavento lo ve y desenvaina y lo persigue hacia adentro. Se suma Graziano que grita “¡Paren, paren!”.
- 6: Entra Franceschina e Isabella a quien le cuenta que su marido volvió a la ciudad. Que es muy bravucón que se demuestre contenta de su regreso y ni una sola palabra de lo de Horacio.
- 7: Entra Capitano gemelo Isabella se tira de rodillas ante él pidiéndole perdón por haberlo creído muerto y se le entrega locamente. En eso entran Pantalone, Graziano y el Capitano Spavento. Ante la escena a punto de besarse Spavento lo reta a duelo. El otro reacciona y al enfrentarse se reconocen.
- 8: Los hermanos se abrazan. Horacio se casa con Flaminia, Isabella queda con el Capitano Spavento y Capitano gemelo seduce a

Franceschina. Los dos viejos quedan solos y se van de juergas a la taberna con Pedrolino y Arlequino.

LOS TRES BESOS

Pantalone, mercader enamorado de Franceschina

Flaminia, su mujer

Coviello, enamorado de Flaminia

Cinzia, su mujer enamorada de Leandro

Zanni

Franceschina, su mujer, amante de Pantalone

Leandro, joven enamorado de Cinzia

En el lugar se presenta un marido cuyo único pensamiento es guardar a su mujer; esta comedia presenta a tres maridos, dos de los cuales se enteran de las intrigas ilícitas. Pantalone tiene una aventura con Franceschina, mujer del Zanni, Coviello tiene otra semejante con Flaminia, mujer de Pantalone, mientras que un galán llamado Leandro seduce a Cinzia, la mujer de Coviello. En cada una de dichas intrigas el amante para no ser descubierto emplea un truco: Coviello se introduce en la casa de Flaminia escondido en un canasto que se supone contiene limones. Leandro visita a Cinzia disfrazado de mendigo cojo, Pantalone, primero elude la atención de Zanni mediante un truco de Franceschina y después emula a Falstaff al permitir que lo saquen de la casa en una cesta de ropa sucia. El guión avanza hasta una escena divertidísima al final del segundo acto cuando los tres maridos todos ellos pensando que su casa está a salvo, rien de los engaños hechos a los otros hasta que la verdad se les revela gradualmente y todos ellos se ponen a gritarse “cornudos” mutuamente.¹³⁵

LA ESCLAVA

Pantalone, mercader

Hortencia, su mujer enamorada de Leandro

Zanni, su criado travestido de turco

Capiáno Tremante

Graziano, mercader

Marsillia, cortesana

Franceschina, su criada enamorada de Buratino

Leandro, joven caballero enamorado de Hortencia

Buratino, su criado

LA ESPOSA

Pantalone, mercader veneciano

Flaminia, su hija, comprometida con Horacio, pero enamorada de Capitano

Pedrolino, su criado, enamorado de Franceschina (su hermana)

Franceschina, criada enamorada de Arlequino

Buratino, padre de Pedrolino y de Franceschina

Capitano, enamorado de Flaminia

Isabella, su hermana, enamorada de Horacio

Arlequino, su sirviente enamorado de Franceschina

Dottore Graziano

Horacio, su hijo, comprometido con Flaminia, pero enamorado de Isabella

PANTALONE ENAMORADO¹³⁶

Diálogo entre Pantalone, Arlequino e Isabella.

PANTALONE: ¡Arlequino! ¡ Arlequino!

ARLEQUINO: *(Desde afuera)* ¡Cálmese, ya voy!

PANTALONE: ¿Pues entonces aparece? Quiero que Arlequino vaya a buscar a mi hija. *(Aparte)* ¿Bueno, vas a venir?

ARLEQUINO: Espere un minuto; ella está a punto de hervir.

PANTALONE: ¿Quién, mi hija?

ARLEQUINO: No señor mío: la tetera.

PANTALONE: Si tengo que ir por ti ya conoces lo que sigue. ¡Demonios!

Entra Arlequino

Ven para acá inútil, pensé que estabas hablando de mi hija Isabella.

ARLEQUINO: No, no señor es que yo estaba... *(Gesticulando con las manos)* ella se estaba derramando.

PANTALONE: ¿Manoseando? ¿a mi hija? *(Golpeándolo)* ¡Sinvergüenza cómo te atreves!

ARLEQUINO: No, señor a la tetera.

PANTALONE: Deja de hablar de tu tetera cuando te estoy hablando de mi hija Isabella.

ARLEQUINO: Sí, señor, no quería que ella se quemara.

PANTALONE: ¿Isabella?

ARLEQUINO: No, no, no, Santo cielo, la tetera, la tetera.

PANTALONE: Tú, atorrante. Bribón de madriguera, si no paras de hablar de tu tetera te tiraré de las orejas.

ARLEQUINO: Si señor, lo entiendo, lo más lejos que pueda de tu hija, está muy caliente para agarrarla... la tetera, digo.

PANTALONE: Por una vez para de hacer bromas y vete a buscar a mi hija.

ARLEQUINO: Esa es una tarea inservible señor Pantalone. Pues aquí mismo viene entrando en persona

Entra Isabella llorando trayendo su bordado.

PANTALONE: Buenos días hija mía.

ISABELLA: Buenos días padre mío.

PANTALONE: ¿Qué está haciendo allí, mi pequeña?

ISABELLA: Es una manta para mi cama. Porque quiero que sea muy bella. Aunque me temo que resulte chica, dos personas nunca podrían meterse debajo de esta cobija

PANTALONE: ¿Pero cuándo piensas tú meter dos personas debajo? ¡Alguien compartirá la cama contigo! ¡Acaso!

ISABELLA: Bueno si tuviera la buena fortuna y algún día me casara, por ejemplo. No sería mal momento, de entrar dos en mi aposento, y esta manta sería testigo del feliz evento

PANTALONE: (*Enojado*) Si ya conozco tus conjuros: con dedales y un liencillo haces magia en tus labores. Pero no es por esto que te he llamado escúchame con atención. Y ya que bordas con amores hablemos del corazón, más preciso del casorio, matrimonio y procesión.

Isabella rie.

Así que ya estas riendo... ¡Casamiento! ¡Casamiento!, para este viejo que no tiene escarmiento...

ISABELLA: Padre mio ¿qué has dicho?, esto no tiene motivo para celebrar.

PANTALONE: Yo he decidido el nombre de la familia perpetuar... ¿te das cuenta de lo que quiero decir? He decidido volverme a casar.

ISABELLA: ¡Oh! ¡Padre! ¿No te da vergüenza?

PANTALONE: ¡Oh! ¡Hija! ¿Por qué he de avergonzarme? ¿Acaso no tengo yo buena silueta? ¡Distinguida apariencia, y un perfil ejemplar! (*Hace alardes de todas sus virtudes*).

ISABELLA: ¿Entonces es usted quien se piensa casar?

PANTALONE: Sí, mi Isabella, si no te parece mal.

ISABELLA: ¿Con una mujer?

PANTALONE: ¡¡No, con un animal...!! ¿Es esa pregunta razonable para quien sin precisar lo te concede la primicia?

ISABELLA: ¿Te vas a casar con una mujer?

PANTALONE: Tenéis el cerebro de un mosquito. ¿Con quién si no podría casarme yo? ¿Qué razonamientos andan por tu mente? ¿Me crees que estoy viejo o demente? He decidido luchar por llevar adelante mi ancestral apellido. Nadie es tan viejo como lo que parece, ya lo sabes. El farmacéutico me dijo, hoy por la tarde, que él jamás me hubiera dado más de cincuenta.

ARLEQUINO: Señor, ¡eso es porque él es miope!

PANTALONE: Sé muy bien cuán viejo estoy pero también lo aseguro, necesito una mujer que me sepa comprender. Estaba ya decidido a olvidarlo por completo, pero de pronto he encontrado exactamente lo que deseaba. Joven, bonita, inteligente y rica. Es la niña Margarita.

ISABELLA: ¡Otra hija! Dios me libre vaya el padre que me ha tocado. Te aseguro que es un riesgo si te casas con la chica. Yo, por el respeto que te tengo y aceptando que estás en condiciones de salud, te reconozco el deseo de tener esposa. Mas sería mejor que buscaras alguien de tu honor, porque verte a ti retozando con la joven rica y femenina de la china, me va a hacer sentir deseos de encontrar marido mucho antes de lo que te había prometido. Ya no tengo quince años y no podré quedarme eternamente enamorada de la luna esperando ver aparecer al caballero de buena fortuna que me salve de este verdadero burdel.

PANTALONE: ¡Oh! ¡Oh! ¡Lo estás tomando muy bien!! Por lo tanto acompáñame que ya vamos todos a pensar en él y será la fiesta de mi boda la que sirva para presentarte al caballero de quien serás merecedora.

LOS ENREDOS DE SCAPIN

Los enredos de Scapin (en francés Les Fourberies de Scapin) es una comedia de Molière en tres actos (cada uno con cinco, ocho y trece escenas respectivamente) y en prosa, estrenada en el Teatro del Palacio Real el 24 de mayo de 1671.

Después de haber compuesto obras más inquietantes, como Tartufo o Don Juan, Molière vuelve al humorismo con una obra fuertemente influida por la commedia dell'arte italiana. Los enredos de Scapin no tuvo en su época un gran éxito entre el público. Nicolás Boileau le reprocha su lado popular, y Fenelon la exageración de los personajes.

Scapin, (personaje que viene de la *commedia dell'arte*, Scapino el astuto) criado de Léandre

Sylvestre, criado de Octave

Octave, hijo de Argante y amante de Hyacinthe

Léandre, hijo de Géronte y amante de Zerbinette

Hyacinte, hija de Géronte y amante de Octave

Zerbinette, egipcia, reconocida como hija de Argante y amante de Léandre -
Argante, padre de Octavio y de Zerbinette

Géronte, padre de Léandre y de Hyacinthe

Nérine, nodriza de Hyacinthe

Carle, bribón

Argumento:

En ausencia de sus padres, que están de viaje, Octave, hijo de Argante, y Léandre, hijo de Géronte, se quedan prendados de dos chicas: el primero de Hyacinthe, chiquilla pobre y de origen desconocido, con la que se acaba de casar; el segundo de la "joven egipcia" Zerbinette.

A la vuelta de Argante, Octave, muy preocupado por la reacción de su padre ante su unión matrimonial, y además, con grandes problemas de dinero, solicita la ayuda de Scapin, criado de Léandre. Pero este "hábil obrero de enredos e intrigas," no consigue ablandar al anciano.

Argante repite a Géronte la noticia que ha conocido por una indiscreción de Scapin: Léandre ha cometido una grave estupidez. De modo que el joven, tan mal acogido por su padre, corrige severamente al criado por su traición. Sin embargo debe abandonar al poco su enfado para volver a pedirle ayuda, ya que debe pagar un rescate por Zerbinette si no quiere que se la lleven los egipcios.

Mediante audaces estratagemas, el ingenioso Scapin no tarda en sacar la suma a los dos viejos. Pero Scapin quiere además vengarse de Géronte, quien le ha perjudicado. De manera que le hace creer que un pretendido hermano de Hyacinthe está buscándole, dispuesto a quitarle la vida para castigarle por haber querido romper su matrimonio. Para librarse de este peligro, Scapin oculta a su ingenua víctima en un saco. El culpable habría pagado caro sus enredos si un doble reconocimiento no revelase en Hyacinthe la hija perdida de Géronte, y en Zerbinette, la de Argante. Scapin, que simula su muerte por un accidente, consigue el perdón de los ancianos.

NOTAS:

121 Recopilado por Allardyce Nicolle: *El amante peregrino, El viejo celoso, La fortuna de Flavio*, traducción Cristina Moreira.

122 Publicada en La Casa Nueva, ADE.

123 Des Boulmiers continúa: "Pasaremos este episodio que solo se ha añadido en relación con la cantante que a la sazón se recibía como tal". Rasi le sigue. La cantante de la que se habla es la Paccinelli.

124 Des Boulmiers concluye así el Segundo acto: "Este hijo a quien siempre se ha creído de Arlequín, es fruto de un amor que no es bien conocido. Crecen sus sospechas, monta en cólera contra Camilla: ella se desespera; discuten y se pelean". Ortolani integra este final con la respuesta de Arlequín y la canción de cierre, que atribuyen probablemente a Goldoni. Tal vez se trate de un dueto entre Arlequín y Camila, como al final del tercer acto; otra hipótesis es que fuera seguido por la segunda pareja de enamorados, Balletti y la Piccinelli.

125 En realidad no llega a hacer mutis, porque inmediatamente se la encuentra a Rosaura llorando.

126 Esos versos tampoco se encuentran en Des Boulmiers, ni la correspondiente traducción de Rasi; Ortolani los atribuye una vez más a Goldoni.

127 Rasi añade aquí: "(lazzi)" ¿Forma parte esto también de la traducción técnica de Rasi o lo obtiene de otras fuentes?

128 Según Rasi: "In quella viene Celio" nueva prueba del lenguaje técnico de la traducción.

129 Según Rasi es también Celio quien rapta al niño de Camila.

130 Para Rasi: "Tirar del hilo de la madeja".

131 Este cierre musical tampoco aparece en Des Boulmiers.

132 Fragmento de *Arlequin poli par l' amour*, de J. J. Mariveaux. Traducción de Cristina Moreira, puesta en escena en la realización teatral *Payasos imperiales*, con adaptación de M. V. Mennis, estrenada en 1999, Buenos Aires, teatro Margarita Xirgú. Dirección general Cristina Moreira. Ver fotos.

133 Monólogo de Arlequino, en *Arlequin emperador de la luna*, citado en V. Pandolfi, *La commedia dell'arte*, Florencia, 1988, vol V., pp. 68-69, en John Rudlin, *Commedia dell'arte*, traducción Cristina Moreira.

134 "Escenarios de *commedia dell'arte*", Flaminio Scala *Il teatro delle favole rappresentative*, traducción Henry Salerno en colaboración con Kenneth Mc Kee, Nueva York, Limelight, 1992.

135 *Il mondo de Arlequín*, Allardyce Nicoll.

136 Evaristo Gherardi, *Pantalon amoureux*, adaptación de P. Pezin, *Buffonneries*, No.11, 1984, pp. 81-83.

apéndice

• El arte en el Renacimiento

La escuela de pintura renacentista flamenca es muchas veces llamada *Ars Nova* (Arte Nueva) por los eruditos y la crítica de arte, y tal apelativo no debe confundirse con su homónimo musical. El suyo fue un avance técnico y artesanal que nada tiene que ver con el carácter intelectual y reflexivo de las primeras aproximaciones al Renacimiento que se dan en la Toscana al mismo tiempo. Los pintores de la escuela flamenca no recuperan la Antigüedad Clásica como modelo, ni se pone en cuestión el concepto artesanal del oficio. Aparte de trabajar para la Corte, tenían clientes entre la burguesía y los comerciantes que residían en las ciudades.

Los flamencos no suelen teorizar sobre sus descubrimientos, o sobre las personalidades de sus artistas como hacían sus contemporáneos italianos. Se sigue trabajando en parámetros tardo-medievales, aunque ciertos autores, como Jan van Eyck, empiezan a tener conciencia clara de su arte particular y empiezan a firmar sus obras.

No existen tratados de pintura flamenca de la época ni tampoco biografías de sus principales autores. Esta falta de elaboración teórica puede responder a una vocación espiritual: mientras los italianos trataban de renovar el conocimiento del mundo mediante la medida humana, empleando para ello las ciencias y la razón, los flamencos vivían de cara a una experimentación religiosa o espiritual de lo visible.

Los italianos, descubren, la perspectiva lineal y la aérea, pero de manera empírica y no según un desarrollo matemático u óptico. El proceso de transición del planismo medieval a la perspectiva lineal del *Quattrocento* es lento, y los últimos siglos del Medioevo transcurren en experimentos, tanteos y ensayos imperfectos para romper el plano pictórico y recuperar la tercera dimensión.

Entre estos tanteos puede contarse la llamada “perspectiva caballera” o “a vista de pájaro”, consistente en representar la escena como si el pintor se hallase situado en un punto de vista elevado (como una persona que va a caballo), de manera que los objetos supuestamente más próximos al espectador se disponen en la parte inferior del cuadro, en primer plano, desde donde se van superponiendo en vertical a medida que se les supone más alejados, escalando el cuadro hasta su parte más alta, donde con frecuencia se dibuja la línea del horizonte.

Así se inicia tímidamente la sugerencia de la tercera dimensión en un retorno de la pintura hacia el mundo natural. Estos ensayos de “perspectiva caballera” se generalizan en el período de la pintura gótica, conocido como gótico internacional o cortesano. Tales técnicas permiten una representación extremadamente naturalista del mundo, que se satura de símbolos espirituales.

Ya en el siglo XV, los pintores flamencos y alemanes utilizaban experimentalmente todo tipo de sistemas perspectivos, métodos empíricos en ocasiones como el del espejo convexo (utilizado por Jan van Eyck en su obra *El matrimonio Arnolfini*) para representar a modo de gran angular abarcando un espacio más vasto. El texto teórico que recoge los sistemas perspectivos nórdicos es el *De artificiali perspectiva*, de Jean Pélerin, conocido como Viator, y que es el equivalente al Tratado de Alberti para la pintura renacentista.

Entre otros sistemas se recoge en este texto la llamada “perspectiva cornuta” conocida como perspectiva angular u oblicua, que fue un procedimiento utilizado por los pintores flamencos durante el siglo XV. Pero la representación de mayor interés en este tratado es la que trata del sistema “con punto de distancia”. En realidad es similar a la perspectiva lineal albertiana, de la que parece una fórmula simplificada, de ejecución más fácil y clara, y que procede, desde luego, de la práctica de los talleres de pintura nórdicos.

Mientras que en los cuadros del Renacimiento italiano la luz tiene la función de hacer visibles los objetos y arquitecturas resaltando los valores volumétricos, en la pintura flamenca, en la que la perspectiva se aproxima más a la visión natural, el aire se palpa sensorialmente, como una realidad individual, como un elemento más que está presente en el cuadro. Se apuesta así por el uso de la gradación de color hacia grises azulados para los objetos lejanos, como haría Leonardo da Vinci en su “perspectiva aérea”.

• Los carrmatos medievales y renacentistas

Los carros y escenarios para los autos sacramentales y festejos litúrgicos fuera de la iglesia, como las actuales festividades andaluzas de Semana Santa son testimonio de las celebraciones y festejos religiosos de fuerte atractivo turístico como también litúrgico. Durante estas celebraciones pagano-religiosas se sale a caminar siguiendo a los carros que portan las imágenes religiosas en procesión, con capucha negras y a fuerza de hombre trasladan los escenarios, y los íconos de gran porte y tamaño. En la procesión se integra una de las más antiguas expresiones del cante flamenco, que es su cante por saetas, fundiendo un arte antiguo, como es el flamenco, con el ritual religioso.

Durante el Renacimiento, los italianos, fueron captando la costumbre medieval de representación litúrgica en un ambiente pagano, apoderándose, y resignificaron el empleo del tablado.

Aunque durante la Edad Media ya existieron cofradías, no es hasta el siglo XVI cuando se consolidan las hermandades de pasión o penitencia como asociaciones que veneran la pasión y muerte de Cristo y le rinden culto con una salida procesional. En sus comienzos, las cofradías sevillanas hacían estación de penitencia a iglesias o conventos cercanos a su templo. En el Sínodo de 1604, el cardenal Fernando Niño de Guevara estableció algunas normas que forman el germen de la actual Semana Santa de Sevilla: las cofradías quedaban obligadas a realizar la estación de penitencia a la catedral y las de Triana debían realizarlo a la Iglesia de Santa Ana, debían vestirse túnicas sencillas de lienzo basto y se prohibía a la mujeres disciplinarse. Durante el siglo XVIII la Semana Santa atravesó una profunda crisis, a causa del decaimiento económico y demográfico de la ciudad de Sevilla, de tal manera que en la primera mitad del siglo XIX, todo indicaba que las cofradías estaban a las puertas de su desaparición definitiva. Hacia 1850 solamente había cofradías en la calle el Jueves Santo y durante la madrugada y tarde del Viernes Santo. A finales del siglo XIX, en el período de la restauración borbónica, las cofradías resurgen en número y esplendor y se empieza a considerarlas un atractivo turístico para la ciudad y su economía. A este nuevo auge no es ajena la instalación en Sevilla de la “Corte chica” de Luisa Fernanda, hermana de la reina Isabella II, y su esposo, Antonio de Montpensier, en el antiguo colegio de marineros de San Telmo. Ellos favorecieron la celebración de la Semana Santa, impulsando hermandades como Montserrat o La Lanzada, creándose en esos años la tradición del Santo Entierro Magno, que desde entonces se realiza cada cierto número de años, sin una periodicidad fija. En el siglo XX, durante el gobierno de la Segunda República se experimentó una fase de enfrentamiento social y político que perjudicó la celebración de la Semana Santa. El año 1932 las juntas de gobierno de las hermandades tomaron la decisión de no salir en procesión. El alcalde José González Fernández de Labandera, sabedor de la trascendencia de esta medida, trató en sus declaraciones de estimular la normalidad de las procesiones y garantizar su celebración. La Hermandad de la Estrella fue la única que, contraviniendo el acuerdo del conjunto de las hermandades, hizo procesión el Jueves Santo, produciéndose varios altercados de carácter violento durante su recorrido; el incidente más grave fue protagonizado por un militante anarquista que disparó contra el paso de la virgen. En esta decisión de no salir en procesión, tomada por las hermandades, se combinaron por una parte el temor a los posibles ataques que pudieran producirse y por otra la utilización de la suspensión como herramienta política contra las disposiciones del gobierno republicano en materia religiosa. Durante el año 1933 se repitió la decisión y ya en 1934, tras el triunfo de

la CEDA, 14 cofradías volvieron a salir de sus templos durante las fiestas. Ya a finales del siglo XX, y debido al aumento de cofradías, que pasaban de las 57, se decidió en un momento determinado que las nuevas no realizarían la carrera oficial, saliendo el Viernes de Dolores en recuerdo a los Dolores de la Virgen María y el Sábado de Pasión por sus feligresías. Sin embargo en 2007, se autorizó la salida de la Hermandad del Carmen Doloroso el Miércoles Santo, en 2008 se autorizó también el Lunes Santo la Hermandad de San Pablo y en 2010 la Hermandad del Sol, del barrio del Plantinar, en la tarde del Sábado Santo.

- ***Comedia de Calisto y Melibea***

La obra más importante de la transición entre la Edad Media y el Renacimiento en España es la llamada *Comedia de Calisto y Melibea*, más tarde *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y finalmente *La Celestina*, debido a la fuerza del personaje de la alcahueta que mueve los hilos en la trama realista de la obra. Su autor era un judío converso, Fernando de Rojas, un hombre culto, conocedor del humanismo y de las fuentes clásicas. Mucho se ha discutido sobre el género literario de *La Celestina*, debido a su extensión y variedad de escenarios y tiempos, tanto que si se considera teatro, muchos estudiosos la ven como irrepresentable; pero el hecho es que ha sido representada en numerosas ocasiones. Tiene formalmente todas las condiciones de un texto teatral, pero parece ser que era, como algunas obras clásicas de profundo sentido, para ser leída en voz alta; se trataría entonces de una “comedia humanística”. Sin embargo, tiene suficientes elementos dramáticos, en los personajes, en el argumento, en la tensión y conflicto planteado, como para que sea considerada parte de la historia del teatro. Su argumento y sus dos personajes principales han sido comparados con la pareja formada por Romeo y Julieta, con los cuales comparten la torpeza juvenil que les hace fracasar en la consecución de su amor.

- **Origen y semejanzas con el arte flamenco**

El estilo flamenco se fue configurando durante el siglo XIX, sobre el sustrato de la música y la danza tradicionales de Andalucía, cuyos orígenes son antiguos y diversos. Sin embargo el flamenco no es el folclore de Andalucía (compuesto por seguidillas, sevillanas, fandangos, verdiales, trovos, el chacarrá, el vito...), sino un género artístico fundamentalmente escénico. El flamenco, aunque está basado principalmente en el folclore andaluz, es un género tan estilizado y complejo que el andaluz medio, aun teniéndose como bien dotado para la música, es incapaz de interpretar correctamente. De hecho, en ningún momento de su historia el flamenco ha pasado de ser una música interpretada por minorías, con mayor o

menor difusión. El surgimiento de los cantaores profesionales y la transformación de los cantos populares por parte de los gitanos, hicieron que su estilo se alejara considerablemente de las tonadas tradicionales. El flamenco somete a lo popular a una estilización tan grande que lo lleva hacia lo culto, pero sin perder su sabor popular. La revolución del flamenco es llevada a cabo por el talento creador de Antonio Gades y anteriormente la escuela bolera del bailarín español Antonio. Fueron ellos quienes hicieron posible la apertura del baile a todo el mundo, y se multiplicaron las escuelas de danza flamenca en todo sitio. La escuela de guitarra flamenca así como la realización del instrumento, es hoy en día símbolo de Andalucía y sus lutieres, autores destacados de su obra.

- **Utilería, trastos y objetos en la *commedia dell'arte***

Sabemos que durante el Medioevo la teatralidad popular de los dramas sacros era representada por hombres, aun en el caso de las tres Marías; es fácil comprender la ruptura de código que provoca la presencia femenina en la escena teatral, al integrar a la mujer como actriz. La *commedia dell'arte* era considerada una actividad perjudicial para la población, porque despertaba bajos instintos.

- **El telón pintado**

A finales del siglo XV y XVI se perfecciona la perspectiva bajo la aportación de Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura* (1680) con la perspectiva del color, donde los colores se difuminan según va aumentando la distancia y la perspectiva menguante, donde los objetos o figuras van perdiendo nitidez con la distancia. Durante la pintura manierista, ya no se intenta representar la realidad de manera naturalista, se hace más complicada, se crean “perspectivas ilusorias” con puntos de fuga múltiples o sacando el punto de fuga fuera de la pintura y se distorsionan deliberadamente las proporciones en un espacio desarticulado e irracional para lograr un efecto emocional y artístico. Con la pintura barroca, la forma es definida sobre todo por el color, la luz y el movimiento, con lo que las composiciones se complican, se adoptan perspectivas insólitas y los volúmenes se distribuyen de manera asimétrica. Con la perspectiva aérea se intenta representar la atmósfera, el aire que envuelve a los objetos, degradando su color a medida que se van alejando del espectador, aportando así no solo una sensación de profundidad. El prototipo es Diego Velázquez con su obra *Las meninas*. Más tarde, en el barroco pleno, con la “perspectiva ilusionista”, se intenta “romper” visualmente, especialmente en las bóvedas y se simula abrir los edificios representados hacia el exterior mediante columnas, figuras en escorzo o la representación del cielo y la sugerencia del infinito.

- **La búsqueda de la palabra en verso**

Ejercitación regresiva: la progresión hasta llegar a evocar los primeros sonidos y las primeras palabras, se propone a los actores que jueguen con su cuerpo como el bebe en la cuna hasta tomarse los pies con las manos y articular y rodar por el suelo, ojos cerrados, hasta tener el deseo de balbucear alguna onomatopeya reiterada. Finalmente se retoma el ejercicio desde el comienzo pero la premisa será llegar a probar el andar, la primera vez que el niño se pone en pie y se desplaza solo, la alegría que eso lleva y la audacia y allí dejar a que broten las palabras más remotas o los sonidos guturales apenas entendibles que acompañan el éxito y el entusiasmo del niño que da sus primeros pasos.

- **Ejercicios**

1. Las ejercitaciones rítmicas enmarcadas en sonoridades y músicas conocidas ayudaran al estudiante a recrear, canciones y relatos a modo de un juglar.

2. Con percusión de palmas a ritmo flamenco, luego en grupo, dándole lugar a alguna variación de mayor fuerza.

3. Imitación del cante flamenco o de jazz, son juegos teatrales que van soltando en el estudiante la voz entonada y el juego imitativo de formas conocidas.

4. Ejercicios que parten de reproducir las letras de canciones populares antiguas de distinto origen, para después llevarlas a un tiempo imaginario del juglar medieval, recrearlas con actitudes corporales y mímicas que aluden al relato de la canción.

- **La voz del *clown*: cóctel de letras**

Exposición de Cristina Moreira en el Congreso de GETEA, Buenos Aires, 2006.

Ubiquémonos en épocas en que las grandes diferencias se marcaban por estar dentro o fuera de los ritos religiosos. Las festividades paganas en las calles que conducían a la plaza central, en donde se hallaba la iglesia, tenían que ver con la pintoresca forma en que las sociedades feudales disfrutaban de la vida social. Época en la cual congeniaban los festejos populares –en donde abundaba el vino y mascaradas–, con las procesiones religiosas. Si vemos en el carnaval un momento especial para aquellos tiempos en que todos tomaban las calles para reproducir ritos y juegos, divertimentos y desfiles, es posible que ya encontremos antecedentes de este cóctel de letras, porque de esa lengua aún no por todos bien articulada, surgieron los idiomas dominantes de nuestra civilización.

Todos hablaban, pero los del pueblo lo hacían como podían, no el idioma erudito; hablaban con sonidos y una especie de imitación de la lengua propia del feudo, eran más los gruñidos y las interjecciones que la sintaxis de la oración. De generación en generación se aprendía a nombrar a las cosas y a reconocerlas por sus sonidos, sonidos que sostenían las frases, oraciones mal construidas, verbos no conjugados, tiempos no desarrollados.

Era entonces lenguaje popular y elocuente con la carga y la libertad expresiva de quienes aún no sabían nada de colonialismo. El hombre de la gleba era un siervo o pastor pero no era esclavo. Sus sonidos, sus canciones y sus danzas se integraban de manera folclórica.

Esto es lo que Dario Fo rescató y reproduce con maravillosa ductilidad expresiva, en su *Misterio bufó*. Lo que es dado en llamarse *grammelot* o la imitación del sentido del lenguaje por la musicalidad.

El *clown* toma esta particularidad de lo popular, de la embriaguez, habla, se comunica como puede, con señas, con golpes, sonidos, silbidos. El idioma de madre que recibimos naturalmente, será la escuela quien tratará de perfeccionarlo, de indicarnos cómo está construido, cómo se escribe, de enriquecernoslo con lecturas apropiadas, convirtiéndolo en el lenguaje oficial.

El niño debe aprender así, pero el *clown* desaprende, y desarrolla otro lenguaje personal que no es oficial y que sirve para hablarles a todos. Es el idioma del origen de la palabra, el idioma que todos hablamos cuando por vez primera reaccionamos ante el estímulo más intenso y dijimos “ma” o “pa”; o relacionábamos algo que ingeríamos, que nos embriagaba, con el sonido que emiten nuestras cuerdas vocales. Aquellos soliloquios repetitivos que acompañaban nuestra primera motricidad como “gogiligogiligogiligogiligogiligó”.

Nuestro actor nacional reflejó esta instancia entre el lenguaje de madre y el oficial o el culto, cuando hace su aparición el Cocoliche. Osvaldo Pellettieri nos dice:

Desde la técnica circense, José Podestá creó los modelos de nuestro teatro popular: ...el Cocoliche (1890) personaje cómico mezcla de entonación italiana y de sintaxis castellana con una actitud paródica como síntesis...”

El sentimiento de ridículo, era tal vez la más inferior de las emociones que un actor podía soportar, cuando no se hablaba el idioma de clase, cuando se era extranjero, cuando se era inmigrante, cuando se es el otro.

Aquel que no habla mi idioma está fuera de mi mundo. Se es huésped en mi casa cuando no eres extranjero, cuando hablas mi lengua.

• La palabra en el espectáculo

Sabemos que la palabra no es solo un signo como los otros que se encuentran en la matriz del hecho teatral. La palabra es sin duda la más imperativa y clara, pero también la más frágil. Toda superposición de enunciados o diálogo en donde interviene un tercer personaje, produce un efecto de interferencia en el mensaje o sentido del discurso que se quiere realizar. La palabra es imperativa, es sistema estructurado y estructurante. Es aquella palabra que corresponde a un determinado cuerpo social, de los personajes, de la obra, del autor, del público al que va dirigida.

El siglo de la Ilustración, mantuvo largos debates en torno a los valores de la naturaleza humana. La razón enfrentándose con la pasión. Voltaire enfrentándose con Marivaux. Para este último el lenguaje poseía la incongruencia de no poder expresar los sentimientos. Sus *marivaudages*,¹³⁷ nacen de la dificultad de comunicar los sentimientos por medio del idioma.

En una de sus obras *La isla de los esclavos*, cuenta la historia del naufragio de un barco. La peripecia lleva a los personajes a ser socorridos en una isla perdida en la cual el jefe les ordena unas penitencia rara. Deberán intercambiarse los trajes, las apariencias, los amos deberán ponerse las ropas de los criados y los criados las de sus amos. Una vez alterada su apariencia los criados deberán hacerle pasar a sus amos las mismas penitencias y abusos que hubieran recibido y los amos en su nueva apariencia de criados deberán rezongar por la falta de atención merecida. Lo que Marivaux destaca en este delicioso juego de comedia es que el lenguaje los delata en sus más íntimos sentimientos, dando por final feliz, propio a las comedias sentimentales, que los que se aman hablan en el mismo idioma. Así, aunque las apariencias engañen, el amor busca su identidad con la palabra. En esta obra Marivaux está avanzando el debate acerca de *la difference*. De cuánto un idioma tiene de dominante y de cuánto deja al otro, en el silencio, en la marginalidad.

Los símbolos son los instrumentos por excelencia de la integración social. Para Bourdieu, en su análisis a cerca del poder simbólico, los destaca como instrumentos de dominación. La cultura dominante produce “comunicación al tiempo que disimula la función de dominación. Cultura que separa, que legitima y distingue construyendo a todas las culturas (designadas como subculturas) a definirse por su distancia con la cultura dominante”.¹³⁸

NOTAS:

137 Marivaudage: término incluido en el diccionario francés, como lenguaje amanerado y galante.

138 P. Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*.

apéndice fotográfico

litografías, documentos,
máscaras y personajes.

> litografías



Jacques Callot (Nancy, 1592 - 1635) fue un dibujante y grabador barroco del Ducado de Lorena, región entonces independiente y luego anexada a Francia. Es una de las figuras importantes en la historia del grabado. Presenta en su obra una serie de litografías de escenas de la commedia dell'arte, conocidas como Il Ballo de Sfessania.



Litografía de Jacques Callot (1592-1635) representando el juego de dos personajes de la commedia dell'arte de la serie Il Ballo de Slessania.



Litografía de Jacques Callot (1592-1635) representando el juego de dos personajes de la commedia dell'arte de la serie Il Ballo de Slessania.



Litografía de Jacques Callot (1592-1635) representando el juego de dos personajes de la commedia dell'arte, serie Il Ballo de Sfassania.



Escultura en piedra.
Contorsionista en iglesia
San Miguel en
Fuentidueña, provincia
de Segovia.



Arte escénico del Renacimiento, personajes de un divertimento musical y danzante en la commedia dell'arte.



La feria de Saint Laurent se estableció en 1183, y fue moviéndose a otros barrios de París conservando sus actividades características. Era un espacio de reunión de artistas, comerciantes y habitantes de París. Esta pintura de autor desconocido muestra un desfile en el teatro de la feria de Saint Laurent delante del palco balcón de Nicole 1786.



En el siglo XIV, el rey Jaime II de Mallorca, en sus Leges Palatinæ, define a los juglares como aquellos que tienen por oficio alegrar a la gente: illorum officium tribuit lætitiam. A menudo los juglares se ponían nombres de los instrumentos musicales que tocaban: Mandolino, Cornamusa, Trompetino, Flautino...



La expulsión de los comediantes italianos en 1697, grabado a partir de un original de Watteau.



Pintura representativa del juego de la commedia dell'arte con Molière (abajo derecha).



Representación de commedia dell'arte de la compañía I Gelosi, finales del siglo XVI, anónima.



Antoine Watteau, Actores Italianos c. 1719, en National Gallery of Art, Washington, D.C.



Imágenes de heráldica italiana.



Bandera de la República de Venecia (727-1797).



Joseph Grimaldi (1778-1837) como Joe el Clown, arlequinada y pantomima. Commedia dell'arte de la compañía I Gelosi, finales del siglo XVI, anónima.

> documentos



Gosta Ekman (1890-1938), famoso actor sueco, en El clown, Estocolmo, 1926.



Nijinsky como Arlequino, fotografiado por Adolf de Meyer en el París de 1910.



Los famosos hermanos Payne (Fred Payne y Harry Payne) fotografiados en sus estilizados roles de Clown y Arlequino, 1875



El gran Enrico Caruso como Canio, en I Pagliacci, ópera de Leoncavallo.



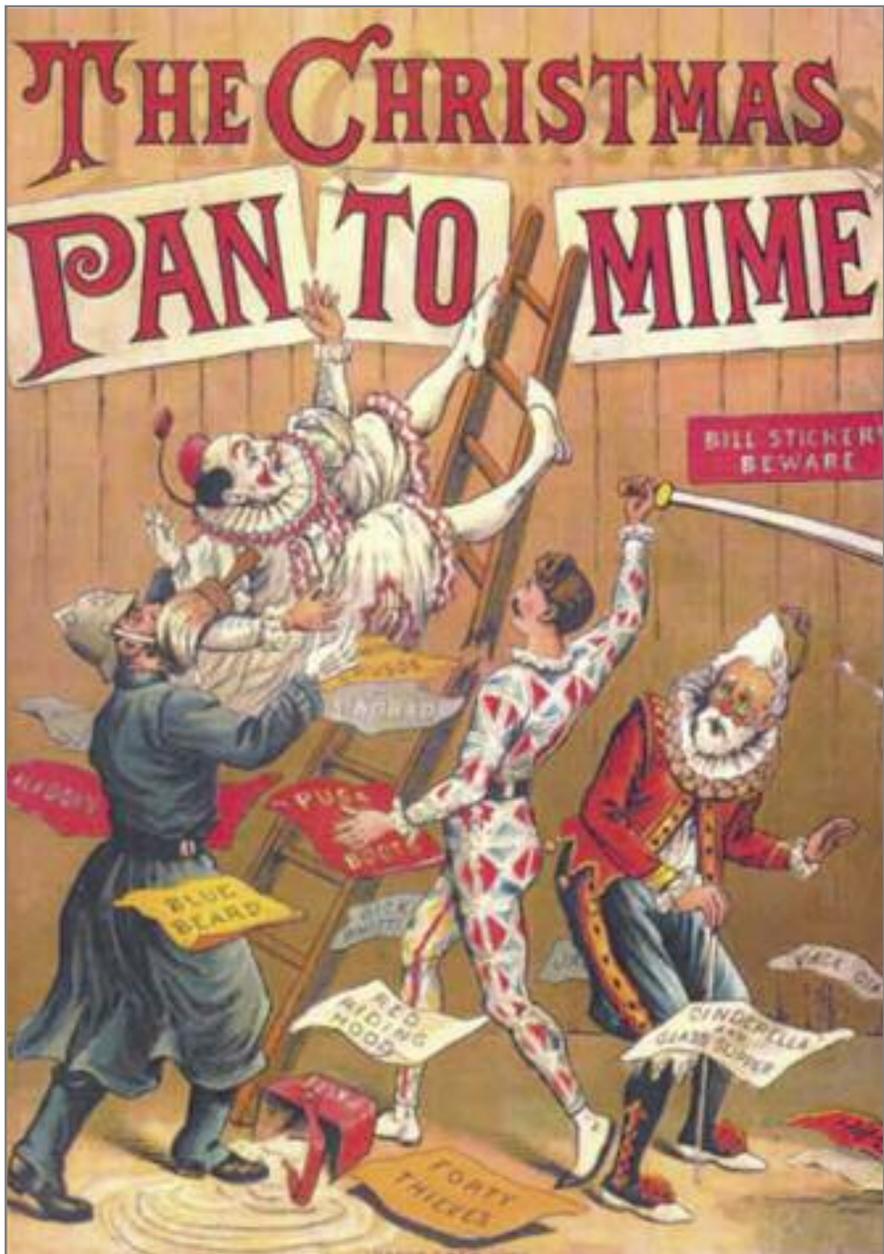
Enrico Caruso en I pagliacci, 1908.
Foto de A. Dupont, Nueva York
(dominio público).



Alexander Shiryayev en traje de Arlequino para la representación del ballet del compositor Ricardo Drigo y el coreógrafo Marius Petipas Les millions d'Arlequin. Shiryayev sostiene una pequeña guitarra para la célebre Serenata de Arlequino, presentada por vez primera en el teatro Imperial de St. Petersburgo, Rusia, en febrero de 1905.



Ilustración de la pantomima arlequinada en Los cuarenta ladrones (1878).



Arlequinada, The golden age of Pantomime, finales del siglo XIX.

> máscaras y personajes



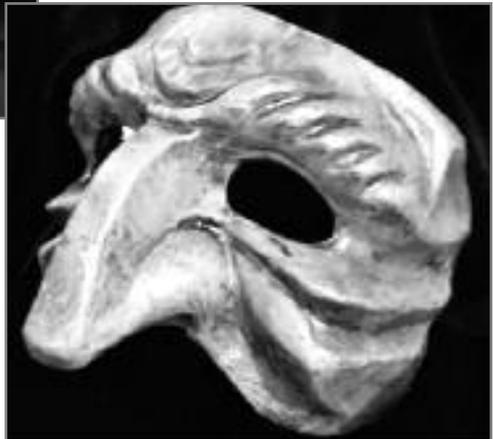
Máscara realizada en cuero, de Arlequino, zanni, personaje principal en las compañías de la commedia dell'arte.



Máscara del personaje el Capitano, de la commedia dell'arte, realizada en cuero.



Máscara del personaje Pantalone, de la commedia dell'arte, realizada en cuero.



Máscara del personaje de la commedia dell'arte, zanni Brighella.



Máscara de personaje de la commedia dell'arte, zanni Buratino, realizada en cuero.



Máscara de Il Dottore, una de las más importantes de la commedia dell'arte.



Scaramouche (1860), por Maurice Sand; es considerado una derivación napolitana del Capitán Matamoros de origen español.



Arlequino, traje de diseño del siglo XVII.



Brighella, personaje de importancia dentro de las máscaras menores de la commedia dell'arte, indumentaria de diseño siglo XVI.



La criada Colombina, indumentaria de diseño siglo XVII.



Capitán Matamoros, indumentaria de diseño, siglo XVII.



Coviello, personaje de criado cómico, dentro del grupo de las máscaras menores, de la commedia dell'arte.



Personaje Lelio, el joven enamorado.



La enamorada Isabella



Personaje Don Pantalone, una de las grandes máscaras de la commedia dell'arte.



Coviello, personaje de criado cómico, dentro del grupo de las máscaras menores, de la commedia dell'arte.



Pedrolino, personaje zanni, del grupo de las máscaras menores de la commedia dell'arte.



Indumentaria del personaje zanni, Polichinela, siglo XVII.



Scapino, diseño de indumentaria, siglo XVII.



Niccolò (o Nicolò) Barbieri (1586-1641), escritor y actor italiano de la commedia dell'arte, reconocido como Beltrame de Milano en referencia a uno de sus más populares personajes, Beltrame o el inadvertido.

> bibliografía

Aristóteles, *La Poética*.

Arlt, Roberto, *Trescientos millones*, Losada, 1999.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Prefacio, *El teatro balines; Un atletismo afectivo; El teatro y su doble; El teatro de la crueldad; Primer manifiesto*, Gallimard, 1938.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seix Barral, 1964.

----- *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, 1977.

Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Manantial, 2002.

Baudrillard, Jean y Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*, Taurus, 1994.

Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

Boido, Guillermo, en *El verbo y las tinieblas* de Ivonne Bordelois, Libros del Zorzal 2003.

Bordelois, Ivonne, *La palabra amenazada*, Libros del Zorzal, 2003.

Bourdieu, Pierre, *Intelectuales política y poder*, Eudeba, 2005.

Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, prólogo Genoveva Dietrich, capítulos I, II, V, Alba, 2004.

Brown, John Russel, *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, Oxford University Press, 1995.

Cole, Toby y Helen Krich Chinoy, *Actors on actins*, Crown Publishers, Nueva York, 1970.

Copeau, Jacques, *Escritos sobre el teatro*, ADE, España, 2002, ISBN 84-05576-12-0 capítulos 1,2,3,4.

De la Halle, Adam, *El juego de Robin y Marion*.

De Marinis, Marco, "La actuación en la *commedia dell'arte*: apuntes para una indagación iconográfica", en *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Teatrología por O.Pellettieri Galerna, 1997.

Derrida, Jacques, *De l'hospitalité*, ed. De la Flor S.R.L., 2000.

Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*, Leviatan, 1994.

Discépolo Armando, *El rincón de los besos*, ed. O. Pallettieri, EUDEBA, 1987.

Dubatti, Jorge, *Historia de la actuación*, tomo 2, "Craig", por D. Lewis, Colihue.

Dubatti, Jorge, *Surgimiento del teatro en la época colonial*, "Introducción", Colihue, pp. 21-40.

Féral, Josette, "Mímesis y teatralidad" en *Itinerarios del teatro latinoamericano*, ed. O. Pellettieri, Galerna, 2000.

Goldoni, Carlo, *El hijo perdido y reencontrado de Arlequin*, La Casa Nueva, Arlequino Servidor de dos patronos, ADE.

- Helbo, André, *El Teatro: ¿texto o espectáculo vivo?*, Galerna, 2012.
- Hobsbawm, Eric, *La historia del siglo XX*, "Las artes", Crítica, 2005.
- Mariveaux, Jean, *Arlequín polis par l'amour*, trad. Cristina Moreira.
- Meyerhold, Vsévolod, *Teoría teatral*, Fundamentos, 1982, pp. 11 a 89.
- Molière, *El burgués gentilhomme*, "Estudio preliminar" de G. Fernández, Centro editor de América Latina, 1982.
- Moreira, Cristina, *El rol de la mujer en la commedia dell'arte*, Galerna 2005.
- *La commedia dell'arte un teatro de artesanos*, Emergentes, 2013.
- Nicoll , Allardyce, *Il mondo de Arlequino*, Cambridge University Press, 1980.
- Ortega y Gasset, José, *Idea de teatro*, Losada.
- Pellettieri, Osvaldo, *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*, Galerna, 2001.
- *Teatro*, tomo 1, Teoría y práctica dramática en Vacarezza, (pag 13-20) fragmento de *Los escuchates*. Corregidor, 1993, pp. 35 -62.
- Argüello Pitt, Cipriano, *Nuevas tendencias escénicas*, "Introducción", Documenta, 2006.
- Salerno, Henry, *Scenário de le Favole Representative* de Flaminio Scala.
- Scala, Flaminio, *Scenário de le Favole Representative*.
- Sennet, Richard, *El artesano*, Anagrama, 2009.
- Sullivan, Henry, Raúl Galoppe, Mahlowl Stoutz, *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVIII*, Támesis, Londres, 1999.
- Uribe, Maria de la Luz, *La commedia dell'arte*, Destino, Santiago de Chile, 1963.
- Ubersfeld, Anne, *El diálogo teatral*, Galerna, 2004.
- *Semiótica teatral*, Cátedra, 1998.
- Wickham, Glynne, *A history of the Theatre*, Cambridge, University Press, 1992.

> índice

> agradecimientos	pág. 5
> prólogo	pág. 7
> introducción	pág. 9
> parte 1: contextualización de la <i>commedia dell'arte</i>	pág. 11
Enfoque socio-cultural de la <i>commedia dell'arte</i>	pág. 13
Ubicación de pares en línea de tiempo.....	pág. 16
Fechas de registro de la <i>commedia dell'arte</i> en la historia del teatro	pág. 17
Inicios de la <i>commedia dell'arte</i>	pág. 18
Antecedentes teatrales en el género	pág. 21
El rol del <i>zanni</i> y de la mujer en la <i>commedia dell'arte</i>	pág. 22
Influencias literarias.....	pág. 25
Los carromatos medievales y renacentistas	pág. 26
Utilería, trastos, objetos y accesorios en el juego de la <i>commedia dell'arte</i>	pág. 27
El telón pintado	pág. 28
El guión de la comedia.....	pág. 29
Núcleo argumental y tres herramientas de escritura	pág. 31
Reflexiones acerca de la belleza.....	pág. 33
La música en el teatro de los artesanos	pág. 34
> parte 2: didáctica de la <i>commedia dell'arte</i>	pág. 41
Preparando a los actores para la comedia.....	pág. 43
La nueva comedia.....	pág. 44
Planteo didáctico	pág. 45
La búsqueda de la palabra en verso.....	pág. 48
Acerca del silencio en el teatro.....	pág. 51
Planos en el escenario	pág. 52
Origen y semejanzas con el origen del arte flamenco	pág. 53
Argumentar.....	pág. 54
Sobre la recepción.....	pág. 56
Sobre el movimiento.....	pág. 58
Acerca del manejo de los objetos	pág. 60
El arte de la simulación.....	pág. 61
El ritmo de la comicidad	pág. 61
El canovaccio	pág. 63

Cuadernillo de improvisación.....	pág. 65
Actores-autores.....	pág. 67
Armonía de voces y sonoridades del lenguaje.....	pág. 71
Jerarquía de los personajes en su representación social.....	pág. 72
Polichinela y Pierrot.....	pág. 74
Comedia toscana y napolitana.....	pág. 76
Características generales de los personajes.	pág. 76
El Bauta, La Peste, La Moretta.....	pág. 78
Máscaras y personajes, guiños para el actor.....	pág. 79
Pantalone.....	pág. 80
Dottore Graziano.....	pág. 82
Capitano.....	pág. 83
Arlequino.....	pág. 85
Brighella.....	pág. 88
Colombina.....	pág. 90
Isabella.....	pág. 91
El enamorado Horacio.....	pág. 92
Máscaras y personajes alternativos.....	pág. 94
Conclusión.....	pág. 96
> parte 3: argumentos de la <i>commedia dell'arte</i>	pág. 103
Guiños y guiones de <i>comedia dell'arte</i>	pág. 105
El amante peregrino.....	pág. 105
El viejo celoso.....	pág. 106
La fortuna de Flavio.....	pág. 107
Los viejos hermanos gemelos.....	pág. 108
El marido.....	pág. 109
El dottore desesperado.....	pág. 110
Los criados disfrazados.....	pág. 111
La locura de Isabella.....	pág. 111
Los caminos de Isabella.....	pág. 113
El espejo.....	pág. 114
Los capitanes gemelos.....	pág. 115
El hombre a quien se lo daba por muerto.....	pág. 116
El cartero.....	pág. 116
Los celos de Isabella.....	pág. 117
El cazador.....	pág. 118
El cuadro.....	pág. 118

El cómico, pastoril, trágico acontecimiento –un mix de óperas–	pág. 119
Alvida –ópera real–	pág. 121
El oso (parte 1) –ópera real–	pág. 123
El oso (parte 2)	pág. 123
El oso (parte 3)	pág. 124
Rosalba la hechicera	pág. 125
Farsa de maese Pathelin –anónimo–	pág. 127
El hijo de Arlequín perdido y hallado –de Carlo Goldoni–	pág. 146
Arlequino <i>poli par l'amour</i> –de J. F. Mariveaux–	pág. 151
Monólogo de Arlequino	pág. 155
Los capitanes gemelos	pág. 157
Los tres besos	pág. 160
La esclava	pág. 160
La esposa	pág. 161
Pantalone enamorado	pág. 161
Los enredos de Scapin	pág. 163
> apéndice	pág. 167
> apéndice fotográfico	pág. 179
> bibliografía	pág. 197

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach

Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Incluye textos de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
Prólogo: María de los Ángeles González
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampredo
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki
Prólogo: Juan Garff

- nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
Prólogo: Carlos Pacheco
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Arístides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-tomo I (1800-1814) Sainetes urbanos y gauchescos Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7 Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9 Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montañó

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampredo
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia -2010-
Incluye textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg
- piedras de agua
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
Obras del siglo xx -1ra. década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- rebeldes exquisitos
Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas de José Tcherkaski
- ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)
de Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye textos de J. D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena
de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid
de Soledad González
Coedición con Argentores
- un amor de Chajará
de Alfredo Ramos
Coedición con Argentores
- un tal Pablo
de Marcelo Marán
Coedición con Argentores
- casanimal
de María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores
- las obreras
de María Elena Sardi
Coedición con Argentores
- molino rojo
de Alejandro Finzi
Coedición con Argentores
- teatro/11
Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil
Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi
- títeres para niños y adultos
de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano
de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos
De la comunidad para la comunidad
de Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra
Acerca del entrenamiento corporal del actor
de Gabriela Pérez Cubas

- gracias corazones amigos
La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe
- la revista porteña
Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930) de Gonzalo Demaría
Prólogo: Enrique Pinti
- concurso nacional de ensayos teatrales, Alfredo de la Guardia -2011-
Textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal y Manuel Maccarini
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo VIII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- III
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- apuntes sobre la historia del teatro occidental - tomos I y II
de Roberto Perinelli
- los muros y las puertas en el teatro de Víctor García de Juan Carlos Malcún
- historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010
de Beatriz Seibel
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo IX (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- el que quiere perpetuarse
de Jorge Ricci
Coedición con Argentores
- freak show
de Martín Giner
Coedición con Argentores
- trinidad
de Susana Pujol
Coedición con Argentores
- esa extraña forma de pasión
de Susana Torres Molina
Coedición con Argentores
- los talentos
de Agustín Mendilharzu y Walter Jacob
Coedición con Argentores
- nada del amor me produce envidia
de Santiago Loza
Coedición con Argentores
- confluencias. dramaturgias serranas
Prólogo: Gabriela Borioli
- el universo teatral
de Fernando Lorenzo
Compilación: Graciela González Díaz de Araujo y Beatriz Salas
- Jorge Lavelli -de los años sesenta a los años de la colina-
Un recorrido en libertad
de Alain Satgé
Traducción: Raquel Weksler
- Saulo Benavente -escritos sobre escenografía-
Compilación: Cora Roca
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-
tomo X (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- teatro/12
Obras ganadoras del 12º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba y Ariel Dávila
- una fábrica de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck A.
Prólogo: Raúl Serrano
- teatro/13
Obras ganadoras del 13º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, M. Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Friedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoza y Antonio Romero

- 70/90 -crónicas dramatúrgicas-
Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Euardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabadini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo
- teatro/14
Obras ganadoras del 14º Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-
Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz y Andrés Binetti
- teatro/15
Obras ganadoras del 15º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel García Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta
- doble raíz
de Leonardo Goloboff
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 1: el juego teatral en la educación
de Juan Tríbulo
Prólogo: Carlos Catalano
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 2: clases para actores y directores
de Juan Tríbulo
Prólogo: Víctor Bruno
- Osvaldo Dragún. La huella inquieta
-testimonios, cartas, obras inéditas-
de Adys González de la Rosa y Juan José Santillán
Prólogo: de los autores
- circo en Buenos Aires
-cultura, jóvenes y políticas en disputa-
de Julieta Infantino
Prólogo: de la autora
- la canción del camino viejo
de Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo Callaci
- febrero adentro
de Vanina Corazza
- mujer armada hombre dormido
de Martín Flores Cárdenas
- el director teatral ¿es o se hace?
-procedimientos para la puesta en escena-
de Víctor Arrojo
- la *commedia dell'arte*,
un teatro de artesanos
guiños y guiones *dell'arte* para el actor
de Cristina Moreira
- un teatro de obreros para obreros
jugarse la vida en escena
de Carlos Fos
Prólogo: Lorena Verzero
- teatro/16
Obras ganadoras del 16º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Cosello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correo, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart
- concurso de ensayos sobre teatro
Celcít - 40º aniversario
Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernandez Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva
- teatro de objetos
manual dramatúrgico
de Ana Alvarado
Textos dramáticos para Teatro de Objetos:
Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi
- museo medea
de Guillermo Katz, María José Medina, Guadalupe Valenzuela
- ¿quiénáy?
de Raúl Kreig
- quería tapparla con algo
de Jorge Accame

la *commedia dell'arte*, un teatro de artesanos

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.

Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.

Septiembre de 2016 - Primera edición: 2.500 ejemplares