

**LA DIDÁCTICA DE LA *COMMEDIA*  
*DELL'ARTE*: ANÁLISIS DE SU RELEVANCIA  
EN LA FORMACIÓN ACTORAL**

Fernando Ángel Llera Rodríguez



DEPARTAMENTO DE PEDAGOXÍA E DIDÁCTICA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN DESEÑO E INNOVACIÓN  
NA FORMACIÓN

FACULTADE DE CIENCIAS DA EDUCACIÓN

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2017

En los estudios superiores de Arte Dramático actuales del ámbito español, se observa una presencia mínima de la *Commedia dell'Arte* en los bloques formativos de Interpretación. El objetivo general de esta tesis es demostrar que las diferentes técnicas, métodos y recursos de la *Commedia dell'Arte* son pertinentes en la formación actoral, para lo que vamos a proporcionar una información rigurosa, contrastada y sistematizada sobre el estado actual y prospectiva de la *Commedia dell'Arte* en la formación de actores y actrices. Para ello, emplearemos tres diferentes estudios:

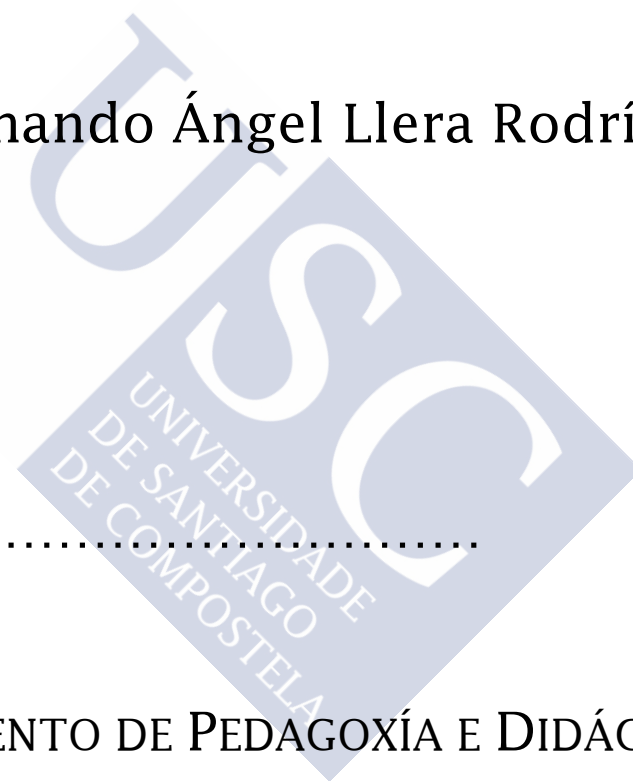
- Un análisis en profundidad de las guías docentes de las materias de Interpretación de las Escuelas Superiores de Arte Dramático del territorio español.
- Un análisis de la presencia, la relevancia y la postura que mantienen profesores especialistas, alumnado y profesionales de las artes escénicas respecto de la utilidad de la práctica de la *Commedia dell'Arte*.
- Un análisis que, mediante la triangulación de las fuentes mencionadas, identifique las principales convergencias y divergencias respecto al objetivo general que hemos planteado.

Todo ello ha permitido no solo describir la situación de la *Commedia dell'Arte* en los planes de estudio actuales impartidos en España sino también conocer la opinión de los grupos de interés implicados en relación con el tema sometido a análisis.



**LA DIDÁCTICA DE LA *COMMEDIA*  
*DELL'ARTE*: ANÁLISIS DE SU RELEVANCIA  
EN LA FORMACIÓN ACTORAL**

Asdo.: Fernando Ángel Llera Rodríguez



DEPARTAMENTO DE PEDAGOXÍA E DIDÁCTICA  
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN DESEÑO E INNOVACIÓN  
NA FORMACIÓN  
FACULTADE DE CIENCIAS DA EDUCACIÓN

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2017

## AUTORIZACIÓN DOS DIRECTORES DA TESE

D. Felipe Trillo Alonso, Profesor/a do Departamento de Pedagogía e Didáctica e D. Manuel F. Vieites García, como directores da Tese de Doutoramento titulada: «La didáctica de la *Commedia dell'Arte*: Análisis de su relevancia en la formación actoral», presentada por D. Fernando Ángel Llera Rodríguez, alumno do Programa de Doutoramento en Deseño e Innovación na Formación,

*Autorizan a presentación da tese indicada, considerando que reúne os requisitos esixidos no artigo 34 do regulamento de Estudos de Doutoramento, e que como Directores da mesma non incurre nas causas de abstención establecidas na lei 30/1992.*

*Asdo.: Prof. Dr. Felipe Trillo Alonso*

*Asdo.: Prof. Dr. Manuel F. Vieites García*



*A Raquel, Mateo y Laia.*

*“Decir que un artista está habituado a controlar su propia presencia física y traducir en impulsos físicos y vocales las imágenes mentales, quiere decir simplemente que un actor es un actor”.*

*Eugenio Barba.*

*Agradecimientos:*

*A mis alumnas y alumnos. A mis Maestras y Maestros. A mis directores de tesis. A todos los artistas que hicieron, hacen y harán de la Commedia dell'Arte su bandera. Al público de los teatros. Y también: a Raquel de Ana Rodríguez, por estar siempre ahí incondicionalmente haciendo más fácil mi vida y la de todos los que le rodean; a mis hijos Mateo y Laia, quienes han sufrido las largas horas de este proceso con la admirable paciencia de quien tiene tan enorme capacidad de amar que es capaz de superarlo todo; a Dionisio de Ana Prieto, mi gran amigo y sabio consejero que me animaba diciendo: “sentarse ya es el 50%”; a Pilar Rodríguez Senín, que con su cariño y su esfuerzo cuida de todos nosotros siempre; a mi madre Charo Rodríguez, que me supo acompañar en mis inicios teatrales siempre confiando en mí y con mucha paciencia y esperanza; a mi padre Ángel Llera, que supo hacerme valorar la importancia del conocimiento de las artes y de las letras desde bien pequeño; a mi hermano Óscar, mi partner en la vida y hasta, a veces, en el escenario, de quien aprendí a respetar y amar el arte popular de la calle y a quien admiro por su constancia y su capacidad de resistencia en esta difícil profesión; a mi hermana Marta, que siempre me sorprende y me sorprenderá ayudándome a descubrir la belleza con su sensibilidad exquisita para todo tipo de artes; y a mi abuela Charo, que fue la llama que prendió el fuego de mi forma de plantarme en la vida. Y además: a Susana Rodríguez Barcia y Fernando Ramallo Fernández, quienes me ayudaron en todo lo que necesité siempre con absoluta generosidad y el máximo compromiso; a mis compañeros del departamento de Interpretación de la ESAD de Galicia, María Crespo, Mariana Carballal, Olga Magaña, Sergio Macías, Ermel Morales, Óscar Codesido, Damián Contreras y Alfonso Rivera, quienes han aportado mucha compañía y sabios consejos durante estos cinco años. Gracias a todos, de todo corazón.*

## Resumo

Nos estudos superiores de Arte Dramática actuais do ámbito español obsérvase unha presenza mínima da *Commedia dell'Arte* nos bloques formativos de Interpretación. O obxectivo xeral desta tese é demostrar que as técnicas, métodos e recursos da *Commedia dell'Arte* son pertinentes na formación actoral, para o que imos proporcionar unha información rigorosa, contrastada e sistematizada sobre o estado actual e prospectiva da *Commedia dell'Arte* na formación de actores e actrices. Para iso, empregaremos tres diferentes estudos:

- Unha análise en profundidade das guías docentes das materias de Interpretación das Escolas Superiores de Arte Dramática do territorio español.
- Unha análise da presenza, a relevancia e a postura que manteñen profesores especialistas, alumnado e profesionais das artes escénicas respecto da utilidade da práctica da *Commedia dell'Arte*.
- Unha análise que, mediante a triangulación das fontes mencionadas, identifique as principais converxencias e diverxencias respecto ao obxectivo xeral que expuxemos.

Todo iso permitirá non só describir a situación da *Commedia dell'Arte* nos plans de estudo actuais impartidos en España senón tamén coñecer a opinión dos grupos de interese implicados en relación co tema sometido a análise.

**Palabras chave:** Commedia dell'Arte / Formación actoral / Pedagogía teatral / Arte Dramática / Interpretación

## Resumen

En los estudios superiores de Arte Dramático actuales del ámbito español, se observa una presencia mínima de la *Commedia dell'Arte* en los bloques formativos de Interpretación. El objetivo general de esta tesis es demostrar que las diferentes técnicas, métodos y recursos de la *Commedia dell'Arte* son pertinentes en la formación actoral, para lo que vamos a proporcionar una información rigurosa, contrastada y sistematizada sobre el estado actual y prospectiva de la *Commedia dell'Arte* en la formación de actores y actrices. Para ello, emplearemos tres diferentes estudios:

- Un análisis en profundidad de las guías docentes de las materias de Interpretación de las Escuelas Superiores de Arte Dramático del territorio español.
- Un análisis de la presencia, la relevancia y la postura que mantienen profesores especialistas, alumnado y profesionales de las artes escénicas respecto de la utilidad de la práctica de la *Commedia dell'Arte*.
- Un análisis que, mediante la triangulación de las fuentes mencionadas, identifique las principales convergencias y divergencias respecto al objetivo general que hemos planteado.

Todo ello ha permitido no solo describir la situación de la *Commedia dell'Arte* en los planes de estudio actuales impartidos en España sino también conocer la opinión de los grupos de interés implicados en relación con el tema sometido a análisis.

**Palabras clave:** Commedia dell'Arte / Formación actoral / Pedagogía teatral/ Arte Dramático / Interpretación

## Abstract

In the current studies of Dramatic Arts of the Spanish scope, there is a minimal presence of the *Commedia dell'Arte* in the formative blocks of Interpretation. The general objective of this thesis is to demonstrate that the different techniques, methods and resources of the *Commedia dell'Arte* are pertinent in the training of actors, for which we are going to provide rigorous, contrasted and systematized information on the current and prospective state of the *Commedia dell'Arte* in the formation of actors and actresses. To do this, we will use three different studies:

- An in-depth analysis of the teaching guides of the subjects of Interpretation of the Superior Schools of Dramatic Art of the Spanish territory.
- An analysis of the presence, the relevance and the position that regarding the usefulness of the practice of the *Commedia dell'Arte*, maintain specialized teachers, students and professionals of the scenic arts.
- An analysis that through the triangulation of the mentioned sources identify the main convergences and divergences with respect to the general objective that we have raised.

All this has allowed not only to describe the situation of the *Commedia dell'Arte* in the current curricula taught in Spain but also to know the opinion of the interest groups involved in relation to the subject under analysis.

**Keywords:** Commedia dell'Arte / Actoral Training / Education Theatre / Drama / Interpretation

## ÍNDICE

---

	Págs.
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
<b>PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO</b> .....	7
<b>OBJETIVO</b> .....	9
<b>JUSTIFICACIÓN DEL INTERÉS DEL OBJETO DE ESTUDIO</b> .....	9
<b>ESTRUCTURA DE LA TESIS</b> .....	17
<b>CAPÍTULO 1. OFICIO ACTORAL Y <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i></b> .....	19
<b>1.1. EL OFICIO ACTORAL</b> .....	19
<b>1.1.1. Definición de “actor”</b> .....	19
1.1.1.1. En torno al término actor y su oficio.....	19
1.1.1.2. Definición.....	25
1.1.1.3. En la legislación .....	26
<b>1.1.2. Historia del oficio actoral</b> .....	26
<b>1.1.3. Formación y técnica actoral</b> .....	31
<b>1.1.4. Las herramientas del intérprete</b> .....	36
1.1.4.1. El cuerpo .....	37
1.1.4.2. La danza .....	37
1.1.4.3. La voz.....	38
1.1.4.4. La máscara.....	38
1.1.4.5. La improvisación.....	39
<b>1.2. LA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i></b> .....	41
<b>1.2.1. Escritura</b> .....	42
1.2.1.1. La técnica de improvisación.....	42
1.2.1.1.1. <i>El canovaccio</i> .....	42
1.2.1.1.2. <i>Los módulos</i> .....	43
1.2.1.1.3. <i>Tiradas y lazzi</i> .....	43
1.2.1.2. Tipificación dialectal.....	44
<b>1.2.2. Tiempo</b> .....	45
<b>1.2.3. Espacio</b> .....	46
1.2.3.1. Puesta en escena .....	47
1.2.3.2. Interdisciplinariedad.....	47

<b>1.2.4. Personaje</b> .....	48
1.2.4.1. Máscara.....	48
1.2.4.2. Personajes arquetípicos.....	49
1.2.4.2.1. <i>Los Zanni</i> .....	50
1.2.4.2.2. <i>Los Vecchio</i> .....	51
1.2.4.2.3. <i>Los Innamoratti</i> .....	52
1.2.4.2.4. <i>Otras máscaras</i> .....	52
<b>1.2.5. “Visión”</b> .....	53

**CAPÍTULO 2. REVISIÓN HISTÓRICA: PASADO Y PRESENTE DE LA *COMMEDIA DELL’ARTE*** .....

<b>2.1. LA TRADICIÓN DE LA <i>COMMEDIA DELL’ARTE</i></b> .....	55
<b>2.1.1. El teatro Greco-Latino y la <i>Commedia dell’Arte</i></b> .....	55
<b>2.1.2. Comedia romana y <i>Commedia dell’Arte</i></b> .....	57
<b>2.1.3. La literatura cómica en la Edad Media</b> .....	59
<b>2.1.4. Origen y desarrollo de la <i>Commedia dell’Arte</i></b> .....	60
2.1.4.1. Origen .....	60
2.1.4.2. La Fraternal Compagnia di Ser Maphio .....	63
2.1.4.3. Los primeros actores profesionales .....	64
2.1.4.4. Las primeras actrices profesionales .....	67
<b>2.1.5. Evolución y decadencia de la <i>Commedia dell’Arte</i></b> .....	69
<b>2.1.6. Carlo Goldoni y la reforma del teatro italiano</b> .....	73
2.1.6.1. Breve aproximación biográfica.....	73
2.1.6.2. Reforma del teatro italiano .....	75
2.1.6.3. La “contrarreforma” de Carlo Gozzi .....	79
<b>2.2. LA NÉO-<i>COMMEDIA DELL’ARTE</i></b> .....	80
<b>2.2.1. Una supuesta época oscura: La <i>Commedia dell’Arte</i> en el siglo XIX</b> .....	80
<b>2.2.2. La aportación de los grandes maestros del siglo XX</b> .....	84
2.2.2.1. Gordon Craig .....	86
2.2.2.2. Jacques Copeau.....	90
2.2.2.3. Vsevolod Meyerhold .....	92
2.2.2.4. Jacques Lecoq y el grupo de la Universidad de Padua.....	97
2.2.2.5. Dario Fo .....	101
2.2.2.6. Eugenio Barba y Nicola Savarese.....	102
2.2.2.7. Algunas reflexiones más.....	106
<b>2.2.3. La <i>Commedia dell’Arte</i> a escena en el siglo XX</b> .....	109
2.2.3.1. Arlecchino, servitore dei due padroni.....	109
2.2.3.2. La <i>Commedia delli Zanni</i> .....	112
<b>2.3. LOS MAESTROS ACTUALES</b> .....	114
<b>2.3.1. Carlo Boso</b> .....	114
2.3.1.1. Breve biografía .....	116
2.3.1.2. Académie Internationale Des Arts du Spectacle (AIDAS).....	116
2.3.1.3. Stage International de <i>Commedia dell’Arte</i> .....	117
<b>2.3.2. Claudia Contin “Arlecchino” y Ferruccio Merisi</b> .....	118
2.3.2.1. Breves biografías .....	118
2.3.2.2. <i>Scuola Sperimentale dell’Attore</i> .....	119

2.3.2.3. Contenidos de su metodología .....	121
<b>2.3.3. Antonio Fava</b> .....	122
2.3.3.1. Breve biografía.....	123
2.3.3.2. <i>Scuola Internazionale dell’Attore Comico (SIAC)</i> .....	123
2.3.3.3. <i>Stage Internazionale di Commedia dell’Arte</i> .....	124
2.3.3.4. Curso avanzado de <i>Commedia dell’Arte «Gli Zannanti»</i> .....	125
2.3.3.5. Curso de fabricación de máscaras <i>Arslarvaria</i> .....	125
<b>2.3.4. Reflexión sobre los maestros</b> .....	125
<b>CAPÍTULO 3. ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN</b> .....	127
<b>3.1. LA INVESTIGACIÓN TEATRAL: RETOS Y POSIBILIDADES</b> .....	127
<b>3.2. TESIS DOCTORALES SOBRE LA <i>COMMEDIA DELL’ARTE</i></b> .....	129
3.2.1. Filacanapa: Poli y la búsqueda de un teatro perdido.....	129
3.2.2. Doménech y los <i>Trufaldines</i> .....	134
3.2.3. Martínez Abad: <i>Commedia dell’Arte</i> y partitura musical.....	136
3.2.4. Marchante y los textos de Lope de Vega.....	137
3.2.5. Pagán Rodríguez y su catalogación de la obra de Goldoni .....	138
<b>3.3. TESIS DOCTORALES SOBRE LA FORMACIÓN ACTORAL</b> .....	138
3.3.1. Puerta Agüera: el flujo en el habla escénica .....	138
3.3.2. Pérez de Amezaga y su estudio del “método Schinca” .....	140
3.3.3. De Lima y Muniz y la improvisación como espectáculo .....	141
<b>3.4. ARTÍCULOS CIENTÍFICOS Y PRESENTACIONES EN CONGRESOS</b> .....	143
3.4.1. Barbas y su metodología para la enseñanza de la <i>Commedia dell’Arte</i> en las aulas teatrales .....	143
3.4.2. Ferrone: una perspectiva diacrónica de la <i>Commedia dell’Arte</i> .....	144
3.4.3. Vélez-Sainz: Cervantes y la <i>Commedia dell’Arte</i> .....	145
3.4.4. Brioso y Brioso: análisis de la figura del “falso médico” .....	146
3.4.5. Listerman y la influencia de la <i>commedia dell’arte</i> en las comedias de Lope de Rueda .....	146
3.4.6. González Marín y la <i>Commedia dell’Arte</i> en España .....	147
3.4.7. Strehler y el teatro de Goldoni .....	149
3.4.8. Tortosa Pujante: la <i>Commedia dell’Arte</i> para la configuración de un “nuevo teatro” .....	149
<b>3.5. RECAPITULACIÓN</b> .....	150
<b>CAPÍTULO 4. LAS ESCUELAS SUPERIORES DE ARTE DRAMÁTICO</b> .....	155
<b>4.1. LA REGULACIÓN DE LAS ENSEÑANZAS DE ARTE DRAMÁTICO EN ESPAÑA</b> .....	155
<b>4.2. PERFILES PROFESIONALES</b> .....	156
<b>4.3. CENTROS QUE IMPARTEN ENSEÑANZAS DE ARTE DRAMÁTICO</b> .....	157
<b>4.4. HISTORIA: ORÍGENES Y EVOLUCIÓN</b> .....	159
<b>4.5. LA ESAD DE GALICIA</b> .....	161
<b>CAPÍTULO 5. METODOLOGÍA</b> .....	165
<b>5.1. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN</b> .....	166
5.1.1. Definición del objetivo.....	166
5.1.2. Preguntas de investigación .....	168

5.1.3. Selección de métodos para la recogida de información .....	168
5.1.4. Selección de las muestras .....	169
5.1.5. Elaboración de los instrumentos de recogida de información .....	175
5.2. RECOGIDA DE DATOS .....	178
5.2.1. Acceso al campo de estudio .....	178
5.2.2. Software empleado .....	180
5.2.3. Proceso informático de los datos .....	181

**CAPÍTULO 6. ANÁLISIS DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LAS GUÍAS DOCENTES DE LAS ESCUELAS SUPERIORES DE ARTE DRAMÁTICO .....**

6.1. LAS GUÍAS DOCENTES: CONSIDERACIONES PREVIAS .....	183
6.2. CLASIFICACIÓN Y CODIFICACIÓN DE LAS GUÍAS DOCENTES RECOPIADAS .....	184
6.3. ANÁLISIS DE COMPETENCIAS .....	190
6.3.1. Tabla de competencias .....	191
6.3.2. Distribución de competencias por curso académico .....	193
6.3.2.1. Análisis de presencia y déficit en la distribución de las competencias .....	195
6.3.2.2. Guías de primer curso .....	197
6.3.2.3. Guías de segundo curso .....	198
6.3.2.4. Guías de tercer curso .....	198
6.3.2.5. Guías de cuarto curso .....	198
6.3.2.6. Recapitulación .....	199
6.3.3. Las competencias en la disciplina de <i>Commedia dell'Arte</i> .....	199
6.3.3.1. Triangulación con las guías de Interpretación .....	203
6.3.3.2. Triangulación con las guías de los Talleres de tercer curso, cuarto curso y Trabajo de Fin de Estudios .....	203
6.3.4. Conclusiones parciales .....	205
6.4. ANÁLISIS DE CONTENIDOS .....	205
6.4.1. Tabla de contenidos .....	206
6.4.2. Distribución de contenidos por curso académico .....	208
6.4.3. La <i>Commedia dell'Arte</i> como contenido .....	210
6.4.4. Los contenidos en la disciplina de <i>Commedia dell'Arte</i> .....	216
6.4.5. Contenidos de <i>Commedia dell'Arte</i> y contenidos de Talleres integrados .....	216
6.4.6. Recapitulación .....	217
6.5. CONCRECIÓN CURRICULAR DE LA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> EN LAS ESAD .....	218
6.5.1. Descriptores .....	218
6.5.1.1. ESAD de Canarias .....	218
6.5.1.2. ESAD de Galicia .....	218
6.5.1.3. ESAD de Málaga .....	219
6.5.1.4. ESAD de Sevilla .....	219
6.5.1.5. ESAD de Murcia .....	219
6.5.2. Objetivos .....	220
6.5.2.1. ESAD de Galicia .....	220
6.5.2.2. Institut del Teatre .....	220
6.5.2.3. ESAD de Murcia .....	222
6.5.3. Competencias .....	223
6.5.3.1. ESAD de Asturias .....	223

6.5.3.2. ESAD de Canarias.....	223
6.5.3.3. Institut del Teatre.....	224
6.5.3.4. ESAD de Murcia.....	225
<b>6.5.4. Contenidos.....</b>	<b>227</b>
6.5.4.1. ESAD de Asturias.....	227
6.5.4.2. ESAD de Canarias.....	228
6.5.4.3. ESAD de Galicia.....	229
6.5.4.4. Institut del Teatre.....	229
6.5.4.5. ESAD de Sevilla.....	230
6.5.4.6. ESAD de Murcia.....	230
<b>6.5.5. Metodología docente.....</b>	<b>231</b>
6.5.5.1. ESAD de Asturias.....	231
6.5.5.2. ESAD de Galicia.....	231
6.5.5.3. ESAD de Sevilla.....	232
6.5.5.4. ESAD Murcia.....	233
<b>6.5.6. Evaluación.....</b>	<b>236</b>
6.5.6.1. ESAD de Sevilla.....	236
6.5.6.2. ESAD de Murcia.....	237
<b>6.5.7. Conclusiones parciales.....</b>	<b>240</b>
<b>CAPÍTULO 7. LA PERCEPCIÓN DESDE EL PROFESORADO DE LAS ESAD.....</b>	<b>241</b>
<b>7.1. PROFESORES PARTICIPANTES.....</b>	<b>241</b>
<b>7.2. CUESTIONARIOS ABIERTOS.....</b>	<b>242</b>
<b>7.3. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS.....</b>	<b>244</b>
<b>CAPÍTULO 8. LA PERCEPCIÓN DESDE EL ÁMBITO PROFESIONAL ESPECIALIZADO.....</b>	<b>265</b>
<b>8.1. PROFESIONALES ESPECIALISTAS PARTICIPANTES.....</b>	<b>265</b>
<b>8.2. ENTREVISTAS.....</b>	<b>265</b>
<b>8.3. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS.....</b>	<b>266</b>
<b>CAPÍTULO 9. LA PERCEPCIÓN DISCENTE Y PROFESIONAL.....</b>	<b>281</b>
<b>9.1. ANÁLISIS DESCRIPTIVO.....</b>	<b>281</b>
<b>9.1.1. Presentación de los datos por grupos: Alumnado de la ESAD de Galicia</b> .....	<b>282</b>
<b>9.1.2. Presentación de los datos por grupos: Asociación de actores e actrices de</b> <b>Galicia.....</b>	<b>284</b>
<b>9.1.3. Presentación de los datos por grupos: Profesionales.....</b>	<b>286</b>
<b>9.2. PRESENTACIÓN DE LOS DATOS DE LA MUESTRA MIXTA.....</b>	<b>288</b>
<b>9.3. ANÁLISIS INFERENCIAL.....</b>	<b>298</b>
<b>9.3.1. Inferencias significativas según perfil.....</b>	<b>298</b>
<b>9.3.2. Inferencias significativas según lugar de residencia.....</b>	<b>302</b>
<b>9.3.3. Inferencias significativas según dedicación.....</b>	<b>303</b>
9.3.3.1. Inferencias significativas según dedicación: Interpretación.....	303
9.3.3.2. Inferencias significativas según dedicación: Dirección.....	304

9.3.3.3. Inferencias significativas según dedicación: Docencia.....	305
9.3.3.4 Inferencias significativas según dedicación: Otros (Escenografía, dramaturgia, producción y técnicos de escena).....	306
<b>9.3.4. Inferencias significativas según curso</b> .....	307
<b>9.3.5. Inferencias significativas según formación</b> .....	308
<b>9.3.6. Inferencias significativas según nivel de conocimiento de la <i>Commedia dell'Arte</i></b> .....	309
<b>9.4. RECAPITULACIÓN</b> .....	311
<b>CAPÍTULO 10. TRIANGULACIÓN</b> .....	315
<b>10.1. PLANIFICACIÓN</b> .....	315
<b>10.2. DESARROLLO</b> .....	317
<b>10.3. CONCLUSIONES PARCIALES</b> .....	338
<b>CAPÍTULO 11. CONCLUSIONES</b> .....	341
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	347
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	347
<b>BASES DE DATOS EN LÍNEA</b> .....	353
<b>LEGISLACIÓN</b> .....	354
<b>SITIOS WEB</b> .....	355
<b>VIDEOS</b> .....	357
<b>ANEXOS</b>	
<b>ANEXO I. GUÍAS DOCENTES</b>	
<b>ANEXO II. ENTREVISTAS</b>	
<b>ANEXO III. CUESTIONARIOS ABIERTOS Y CERRADOS</b>	
<b>ANEXO IV. GLOSARIO</b>	
<b>ANEXO V. MAPAS CONCEPTUALES</b>	
<b>ANEXO VI. OTROS DOCUMENTOS</b>	



## INTRODUCCIÓN

---

### PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Envuelto en la incesante búsqueda personal que acompaña el recorrido de cualquier individuo con inquietudes artísticas —y con el ánimo de continuar organizando mis ideas y de profundizar en los contenidos que desarrollo actualmente como profesor del Departamento de Interpretación de la Escuela Superior de Arte Dramática (ESAD) de Galicia— he comenzado aquí un nuevo período de exploración y análisis que ha culminado con la realización de esta tesis doctoral. La investigación ha tenido como germen esta experiencia personal y profesional propia ya que, tanto desde el punto de vista del alumno/actor como desde el del docente reflexivo, me ha permitido observar cómo funcionan algunos de los más relevantes y extendidos métodos que podemos encontrar cuando nos enfrentamos a la heterogénea formación actoral.

En el transcurso de este viaje, con el que estoy comprometido desde que comencé con mis estudios del arte dramático, me he cruzado con las ideas de los grandes maestros del momento y he observado cómo una tras otra me acaban llevando a reflexionar sobre un referente que siempre acaba por mencionarse: la *Commedia dell'Arte* (Ruíz, 2008).

La *Commedia dell'Arte* es una forma escénica que tiene su origen en la Europa del renacimiento, que surge adaptando modos y técnicas que recuerdan a las *farsas atelanas*<sup>1</sup> que se representaban en los inicios de la historia de Roma. A lo largo de los siglos y, especialmente entre los siglos XVI y XVIII en los que vive su máximo esplendor, se ha ido desarrollando hasta convertirse en un género escénico que ha configurado una importante tradición teatral, y que ha influido en autores como Cervantes, Shakespeare, o Molière (Uribe, 1983).

---

<sup>1</sup> Modelo de comedia romana procedente de las *comedias togadas*: “De Atella, ciudad de Campania. Las *atelanas* nos presentan una serie de personajes tipificados en los que algunos han visto el precedente más claro de la *Commedia dell'Arte*” (Oliva y Torres, 1997:59)

Se trata de un modelo de espectáculo asentado en la técnica de la máscara<sup>2</sup> y la improvisación<sup>3</sup> y, sobre todo, supone una primera formulación para una metodología orientada a la formación actoral (Nicoll, 1964; Uribe, 1983; Pavis, 2002):

En las academias y escuelas de teatro se intenta dar una ejercitación técnica equiparable a la de los actores “all’improvviso”; y la literatura dramática busca sus efectos en los elementos renacentistas, y aún barrocos, de la comedia italiana. (Uribe, 1983:125)

A lo largo del último siglo, esta tradición ha sido revisada y reconfigurada por diferentes maestros del arte dramático como Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau o Giorgio Strehler, dando lugar a diferentes escuelas y corrientes que intentan preservar y/o renovar este patrimonio hasta el día de hoy, mientras que desde el universo académico recibe una atención mínima al considerarla un “mito” (Filacanapa, 2015), bajo el argumento (discutible) de que se trata de un modelo de espectáculo que se extinguió en el s. XVIII, a partir de la reforma del teatro italiano protagonizada por Carlo Goldoni. Además, una relativa escasez de fuentes documentales que se han conservado dificultan una restauración fidedigna que da lugar a diversas variantes (Fava, 1999).

Como podremos comprobar a lo largo de este estudio, la tradición de la *Commedia dell’Arte* se extendió rápidamente por toda Europa y se fue adaptando a las circunstancias de la sociedad y la política, creó nuevos personajes, dio pie a la generación de nuevos estilos escénicos e influyó sustancialmente en los autores más relevantes de los siglos posteriores (Nicoll, 1977; Uribe, 1983; Arellano, 2008; Rodríguez, 1998). Existe igualmente noticia de compañías que, por ejemplo en España, continuaron con la tradición hasta finales del s. XVIII, como analiza Fernando Doménech Rico (2005) en su tesis doctoral titulada *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. También en Francia vieron nacer al famoso *Pierrot* durante el s. XIX, y ya en el s. XX recogerán el testigo Gordon Craig, Giorgio Strehler o Giovanni Poli (O’Malley, 1991; Randi, 2016).

Se trata de un teatro de actores y actrices que, emancipado de la figura del autor (Craig, 1998; Fo, 1998; Fava, 1999; Goodman, 2011), explora los códigos propios de las artes escénicas y que, en consecuencia, no ha dejado una abundante huella escrita (Nicoll, 1964), pero que, sin embargo, ha continuado siempre vivo gracias a la transmisión oral entre las más antiguas familias del teatro europeo. Este teatro ha quedado, en definitiva, estigmatizado por cierta aura folclórica, a la que no se le concede la misma fiabilidad que a tradiciones más documentadas por escrito (Fava, 1999).

Desde finales del s. XIX (Vendramini, 2001; Taviani y Schino, 2007) hasta nuestros días se ha generado una importante corriente que trata de rescatar sus técnicas y sus formas, dando lugar a muy diversas fórmulas entre los que reinventan, los que pretenden su continuidad y los que buscan su reconstrucción, y entre todos han creado una amalgama muy rica en contenidos

---

<sup>2</sup> La mayoría de intérpretes llevan, cubriendo la mitad superior del rostro, unas máscaras de cuero que caracterizan al personaje que interpretan, lo que requiere un adiestramiento técnico específico para su correcto manejo: “El bando ridículo siempre lleva máscaras grotescas y estas *maschere* sirven para designar al actor con el nombre de su personaje.” (Pavis, 1998:84)

<sup>3</sup> Los diálogos empleados en este tipo de teatro son improvisados sobre un sucinto esquema argumental llamado “canovaccio”: “(...) they usually worked without scripts, and they became famous for their skill in improvisation. (...) the actors did improvise on stage, as several contemporary accounts confirm” (Henke, 2002:12)

pero difícil de catalogar (Fo, 1998; Contin, 2001). En esa corriente de recuperación, de reconstrucción y de puesta en valor de un género escénico con unas notables utilidades artísticas, estéticas y educativas, sitúo este proyecto de investigación.

## OBJETIVO

El problema que fundamenta y justifica esta tesis doctoral consiste en que hemos detectado una presencia mínima de la *Commedia dell'Arte* en los bloques formativos de Interpretación Textual en las Escuelas Superiores de Arte Dramático. El objetivo general de esta tesis es demostrar que las diferentes técnicas, métodos y recursos de la *Commedia dell'Arte* son pertinentes en la formación actoral, para lo que vamos a proporcionar una información rigurosa, contrastada y sistematizada sobre el estado actual y prospectiva de la *Commedia dell'Arte* en la formación de actores y actrices. Para ello, recurriremos a tres diferentes estudios:

- Un análisis en profundidad de las guías docentes de las materias de Interpretación de las Escuelas Superiores de Arte Dramático del territorio español.
- Un análisis de la presencia, la relevancia y la postura que mantienen profesores especialistas, alumnado y profesionales de las artes escénicas respecto de la utilidad de la práctica de la *Commedia dell'Arte*.
- Un análisis que, mediante la triangulación de las fuentes mencionadas, identifique las principales convergencias y divergencias respecto al objetivo general que hemos planteado.

Todo ello permitirá no solo describir la situación de la *Commedia dell'Arte* en los planes de estudio actuales impartidos en España sino también conocer la opinión de los grupos de interés implicados en relación con el tema sometido a análisis.

## JUSTIFICACIÓN DEL INTERÉS DEL OBJETO DE ESTUDIO

La justificación, relevancia y actualidad de esta investigación parte de que, desde que el Piccolo Teatro de Milán estrena su *Arlecchino servitore di due padroni* en 1947 —bajo la dirección de Giorgio Strehler—, la *Commedia dell'Arte* cobra un nuevo e importantísimo impulso que la devuelve al panorama teatral internacional (Fo, 1998; Contin, 2001; Rudlin, 2007) con lo que se despertó una renovada curiosidad investigadora por parte de las gentes del teatro. De esta manera, en el último medio siglo han proliferado compañías y escuelas especializadas como la californiana *Dell'Arte* (Dell'arte.com, 2017), la *San Francisco Mime Troupe* (Sfmt.org, 2017), el *Théâtre du Soleil* (Teatre-du-solei.fr, 2017), academias como la *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* (Productions, I., 2017) de París y maestros como Carlo Boso, Antonio Fava o Claudia Contin Arlecchino; que contribuyen a su estudio, a su difusión y a su renovación, de modo que asistimos a un nuevo envite de este estilo, que goza de una gran actividad en el panorama internacional actual.

Esta “buena salud” de la que goza la *Commedia dell'Arte* en el contexto teatral internacional está contribuyendo de forma muy positiva a la revisión de sus técnicas escénicas

y a que se redescubran los métodos de entrenamiento de sus actores (Rodríguez, 1998; Vendramini, 2001; Arellano, 2008). Además, su influencia es cada vez mayor en los estilos más actuales, como puede ser el teatro-circo, la danza-teatro o el teatro de creación (Vendramini, 2001), por lo que la propia *Commedia dell'Arte*, con su gran capacidad de absorción y mutación, se ve a su vez enriquecida por estos. Es posible apreciar sus rasgos en los espectáculos de compañías de gran prestigio como el *Cirque du Soleil* (Cirquedusoleil.com, 2017), la *Familie Flöz* (Floez.net, 2017) o en la propia interdisciplinariedad<sup>4</sup> característica del estilo que exige también la escena contemporánea, que si no persigue ya el wagneriano concepto de “espectáculo total”, sí exige al intérprete una amplia versatilidad.



Figura 1. Portada de la serie de grabados de *Balli di Sfessania* (ca. 1621-22), Jacques Callot.

En las últimas décadas, fruto de importantes hallazgos documentales como el *Zibaldone* de Stefanello Bottarga (Ojeda, 1995), ha resurgido también una tradición investigadora que nos explica sus orígenes, su evolución y su desarrollo. Gracias a aportaciones como las de John Rudlin (2007) o Robert Henke (2002) o, en su momento, las de Allardyce Nicoll (1977), se está volviendo a recuperar desde distintos rincones del planeta. Es fundamental la labor de maestros como Giovanni Poli (Alberti, 1991) o Claudia Contin Arlecchino (2001 y 2003), que han optado por tratar de reconstruirla empleando testimonios escritos de actores y gentes del teatro de la época y diversas colecciones de grabados y dibujos, entre otras fuentes, para tratar de recrear la gestualidad y las dinámicas de los personajes. Igualmente destacable es la labor de otros, como Jacques Lecoq o Ariane Mnouchkine (directora del citado Théâtre du Soleil), que se han decantado por reinterpretar estas y otras fuentes para adoptar solo aquellos elementos que han considerado interesantes para el desarrollo del teatro actual, de sus metodologías formativas o para la configuración de su propio estilo de teatro.

Lo que nos llega en la actualidad como *Commedia dell'Arte* son, por tanto, los diferentes modelos que han pasado por los diversos tamices de sus recuperadores, fenómeno al que es más justo referirse como *Néo-Commedia dell'Arte*, como indica la Dra. Giulia Filacanapa (2015), en su Tesis titulada *A la recherche d'un théâtre perdu: Giovanni Poli (1917-1979) et la Néo-Commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation*.

Por otra parte, una sencilla búsqueda en las más recurrentes bases de datos y buscadores académicos, como pueden ser Scopus, Google Scholar, Project Muse, o Proquest, arroja cada vez más artículos científicos que incluyen el término en el texto o en el propio título, e incluso tesis doctorales en las que se hace alguna alusión a la *Commedia dell'Arte*; aunque, tras su

<sup>4</sup> El término “interdisciplinariedad” hace referencia a la diversidad de disciplinas que se pueden integrar dentro del estilo, que se convierten en su signo característico: “A raíz del éxito de la música en el espectáculo, las primeras compañías establecieron la costumbre de exigir a los actores ‘suonare, cantare, ballare’. Con esto contribuían al éxito, aprovechando el interés que suscitaba la danza y la acrobacia, para pasar de lo serio a lo grotesco” (Uribe, 1983:37).

revisión, observamos que son escasos los que se refieren a su actualidad, a sus particularidades concretas o a su capacidad como metodología para la formación actoral.

Para la comunidad científica parece seguir siendo un buen recurso a partir del que estudiar la historia del teatro, lo que resulta de gran importancia y consolida los cimientos del estilo, aunque todavía no se observa con la perspectiva que consideramos necesaria como para asumir y analizar su revitalizada y creciente presencia en el panorama teatral de este siglo. En este sentido, es muy destacable la labor investigadora de la citada Dra. Giulia Filacanapa en su tesis doctoral y en diversos artículos y conferencias, o la de la Accademia del Teatro in Lingua Veneta de Padua, que realizan una tarea de difusión e investigación que se plasma en textos como *Il “mito” della Commedia dell’Arte nel novecento europeo*, coordinado por la Profa. Dra. Elena Randi (2016); en el fomento de festivales como el Padova Fringe Festival (Comediadellarteday.org, 2016) de *Commedia dell’Arte* o el apoyo a las compañías emergentes especializadas, como *Circomare Teatro* (Circomareteatro.it, 2017) o *Il Carro dei Comici* (Ilcarrodeicomici.it, 2017).

Sin embargo, esa creciente importancia de la *Commedia dell’Arte* no se compadece con el rol que se le asigna en el currículo de las escuelas superiores de arte dramático, sea como materia troncal sea en sus procedimientos y métodos.

El inicio de esta investigación se desencadena con la siguiente anécdota. Pudimos comprobar con asombro, que a principios del curso 2012/2013, a través de la consulta a la página web de la ESAD de Málaga (Esadmalaga.com, 2017)<sup>5</sup>, que únicamente se hacía referencia a la *Commedia dell’Arte* en una asignatura de tres créditos denominada “La máscara en la *Commedia dell’Arte*” en cuyo descriptor se hacía referencia exclusiva al manejo de la máscara en general y a su fabricación, dejando a un lado gran parte de los contenidos que tanto valorábamos los discentes de las promociones anteriores. Sin embargo, entre 1997 y 2001 la *Commedia dell’Arte* formaba parte del programa de la materia troncal de Interpretación y se impartía durante seis horas semanales a lo largo de un cuatrimestre completo del cuarto curso. Se trataba de uno de los grandes retos que brindaba la carrera en su troncalidad y que el alumnado esperaba con más respeto e inquietud, ya que a través de las experiencias del estudiantado más antiguo, se conocía la gran exigencia que requiere la ejecución de un buen trabajo de interpretación en una pieza del estilo: lanzarse al vacío en improvisación, manejar el leguaje de la máscara, abordar una fuerte composición física del personaje, la compleja caracterización de la voz, las técnicas de acrobacia y, sobre todo, la integración de la mayoría de los contenidos que habíamos trabajado durante la carrera. Era el momento de demostrar de forma práctica, gracias a la capacidad integradora de esta disciplina, la consecución de la mayoría de las competencias que exige la titulación, a punto ya de terminar nuestra formación. En julio de 2013 anunciaron la suspensión de esta disciplina en la ESAD de Málaga, lo que despertó nuestro interés sobre la pertinencia o no de su inclusión en el currículo de las ESAD españolas. No se trataba del comienzo de un declive generalizado, sino de una situación concreta que, como hemos conocido a lo largo del proceso de esta investigación, se mantuvo solo durante dos cursos y sus motivos no estaban relacionados con su valor curricular. De hecho, cada vez son más las ESAD que están optando por su implementación en diferentes formatos, como veremos a lo largo de este trabajo.

---

<sup>5</sup> En la ESAD de Málaga obtuve mi Titulación Superior en Arte Dramático en la promoción 1997-2001.

Hacer investigación crítica también significa explorar lo que no está, lo que falta en una situación que se presenta en un contexto determinado. Es decir, se pretende investigar "algo que podría ser diferente" en relación con el estado actual de la cuestión, y se explora una posibilidad en el marco de diversas alternativas. Asimismo, la perspectiva crítica supone, en el contexto de esta investigación, asumir un rol renovador a partir de la detección de determinadas carencias y buscar una recuperación o puesta en valor de metodologías infrautilizadas que surjan como alternativa a la línea dominante que impera en la formación actual de actores y actrices. Pues bien, la escasa presencia de un material que consideramos valioso en las rutinas de formación actoral en las ESAD nos lleva a tomar partido en favor de esta alternativa, de esta posibilidad en la que indagamos a través de este trabajo académico, lo cual constituye al mismo tiempo una oportunidad para mejorar un aspecto del ámbito de la educación en artes escénicas.

Por tanto, dar respuesta a la cuestión fundamental que nos ocupa, ¿qué importancia tiene la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral?, resulta de una gran relevancia desde el punto de vista de la didáctica de la Interpretación en el contexto actual. Consideramos que la metodología de la *Commedia dell'Arte* puede aportar un completo trabajo de base más allá de paradigmas, géneros o estilos, muy enriquecedor para el alumnado en formación, debido a que, como veremos durante el transcurso de esta investigación, posee una importante capacidad de integración que brinda la oportunidad de aunar recursos y ayudar a consolidar la relación entre las materias, tanto en la horizontalidad de las disciplinas en un mismo curso, como en la sucesión vertical de los cuatro cursos de la carrera (Quesada, 2001).

Desde esta perspectiva, la aportación que se pretende hacer desde esta tesis consiste en fundamentar, argumentar e inspirar la implementación metodológica de la *Commedia dell'Arte* en los estudios de arte dramático. En nuestra opinión, esta decisión facilitaría al alumnado de la especialidad de Interpretación Textual la consecución de las competencias que exige su perfil profesional de una forma más práctica y directa, a través de una técnica integradora e interdisciplinar que enriquecería la calidad de su formación, su visión de las artes escénicas y su capacidad creativa.

Además, la elección de este objeto de estudio resulta de gran relevancia también desde el punto de vista científico, ya que el análisis y la reflexión sobre la formación actoral supondrán siempre un importante avance para este campo y ayudarán a consolidar la investigación propia del ámbito de la interpretación, singularizada y emancipada ya de otros saberes humanísticos. Hay que tener en cuenta la reciente incorporación del arte dramático al contexto académico oficial para el que todavía no se ha adecuado la legislación, de forma que no ofrece espacios concretos a las artes escénicas en los programas de doctorado de la mayoría de las universidades españolas:

(...) la investigación teatral se desarrolla en España desde las Facultades de Filología, Historia, Ciencias de la Educación o Bellas artes, que, en cada caso, generan su visión específica del hecho teatral, pues las ESAD son centros de formación con una orientación inequívocamente profesional, en las que la investigación no forma parte del perfil profesional del docente, ni del institucional de los centros. (Vieites, 2015:14)

En un siguiente nivel, de no menos importancia, cabe observar cierta polémica suscitada por la solicitud de reconocimiento de la *Commedia dell'Arte* como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, título que la UNESCO no le ha concedido (por los motivos que se exponen más adelante) a pesar de la insistencia de la comunidad implicada, que conmemora desde hace

nueve años la “Giornata Mondiale della Commedia dell’Arte”, coincidiendo con la fecha que figura en el primer acta de constitución ante notario de una compañía de teatro profesional del que se tiene noticia, firmado en Padua (Italia) por la *Fraternale Compagnia di Sir Maphio* el 25 de febrero de 1545 (Taviani y Schino, 2007). Dicha conmemoración nace de la reivindicación de este hecho, y cada año cuenta con mayor número de ciudades implicadas en los cinco continentes.

Es en 2007 cuando el profesor Luciano Brogi, acompañado de algunos influyentes intérpretes de la *Commedia dell’Arte*, docentes y estudiosos, se dirige a la UNESCO para solicitar su reconocimiento como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de Italia. En 2008, Brogi, desde la Scuola di Addestramento Teatrale per Attori (SAT) con sede en Siena, realiza un vídeo (*Faction of Fools*, 2010) en el que aparecen las principales autoridades de la *Commedia dell’Arte* —como son Titino Carrara, Carlo Boso, Antonio Fava o Claudia Contin Arlecchino— defendiendo ante la UNESCO este reconocimiento mientras, paralelamente, Brogi comienza con el proyecto “Incommedia.it” que consiste en crear un archivo común con todo el material disponible de audio y vídeo sobre la *Commedia dell’Arte* y distribuirlo en Italia y en el extranjero. Sobre esta base, el SAT obtiene el estatus de ONG ligada a la UNESCO. Brogi consigue movilizar al mundo de la *Commedia dell’Arte* para presentar una candidatura común y obtener el reconocimiento como Patrimonio Cultural Inmaterial.

La UNESCO otorga este reconocimiento a:

(...) tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. (Unesco.org, 2017)

Se trata de proteger y garantizar la transmisión de conocimientos de generación en generación, de forma que este patrimonio debe reforzar la idea de identidad y continuidad de un grupo social.

El mensaje que se refleja en el mencionado vídeo de 2008 se centra en una triple reivindicación, y es que la *Commedia dell’Arte* no es solo patrimonio nacional italiano, sino europeo e incluso de la Humanidad. Los argumentos que en él se emplean, muy reivindicativos y no carentes de cierto rencor subyacente, dan la sensación de un desinterés del público, de la academia y de la política italiana, de forma que acaba por dar la impresión de que es una tradición que lucha por sobrevivir y encuentra poco sustento tanto social, como político y económico en la comunidad a la que pertenece (Balme, 2016).

La UNESCO insiste en que se debe tratar de regionalismo, particularidad y comunidad, no de impacto cultural e histórico transnacional. Las voces que aparecen en el vídeo demuestran que no son la expresión de identidad de una comunidad, ni se focalizan en una región específica, ni tampoco hablan de la conservación de una tradición, sino de un intento de reconstrucción; algo a lo que Christopher Balme califica como un “patrimonio-zombie”. (Balme, 2016:164)

En definitiva, la negativa de la UNESCO al reconocimiento de la *Commedia dell’Arte* como Patrimonio Cultural Inmaterial, queda sobradamente argumentada. Como afirma el propio Christopher Balme: “*transformiamo la Commedia dell’Arte in un patrimonio-zombie o lasciamo che si evolva nelle sue molteplici forme, al di fuori delle prescrizioni della polizy*”

*culturale? Io preferirei la seconda opzione*” (Balme, 2016:173). Y esto quiere decir que los esfuerzos de Bragi y sus compañeros estaban llevando a la *Commedia dell’Arte* a una estandarización, a una unificación que ponía en peligro la libertad con la que los renovadores del último siglo habían investigado, generando diferentes estilos, maneras y técnicas. La *Néo-Commedia dell’Arte* forma parte del teatro de nuestros coetáneos, está en plena gestación, y su reconocimiento como Patrimonio Cultural Inmaterial, bajo estas rigurosas premisas, hubiera supuesto, predeciblemente, su estancamiento. Consideramos que es de gran importancia proteger este legado, y poner en valor tanto la tradición conservada como el trabajo de las últimas épocas y su diversificación, e investigaciones como esta deben servir para constatar tal afirmación y contribuir a su difusión y mantenimiento.

En otro orden de cosas, debemos observar que en el entorno formativo, la *Commedia dell’Arte* está considerada por la mayoría (no especializada) como parte del llamado teatro gestual, ya que el cuerpo se articula de forma extra-cotidiana en la construcción de los personajes y es común que se emplee la acrobacia, la danza y otras técnicas de movimiento.

Sin embargo, y como plantea Claudia Contin Arlecchino en su *Viaje del actor por la Commedia dell’Arte* (2001):

¿Es un teatro de gesto, de movimiento? Sí, pero no sólo, ya que los actores hablaban, incluso muchísimo; las máscaras de la *Commedia dell’Arte* dejan libre la parte inferior del rostro para completar con la voz y con el rictus la deformación grotesca de los personajes. (Contin, 2001:19)

Efectivamente, la *Commedia dell’Arte* es un estilo donde la palabra y la expresión oral, fundamentan el trabajo de interpretación, además de que la construcción corporal y el movimiento también están, por lo general, muy presentes. Por tanto, limitar su presencia al recorrido gestual por el hecho de que la composición física del personaje es diferente de la cotidiana sería equiparable a que se dejara de estudiar la voz o el texto en el recorrido gestual, ya que lo que se pretende al fin y al cabo es formar actores y actrices: “*Decir que un artista está habituado a controlar su propia presencia física y traducir en impulsos físicos y vocales las imágenes mentales, quiere decir simplemente que un actor es un actor*” (Barba, 2012:14).

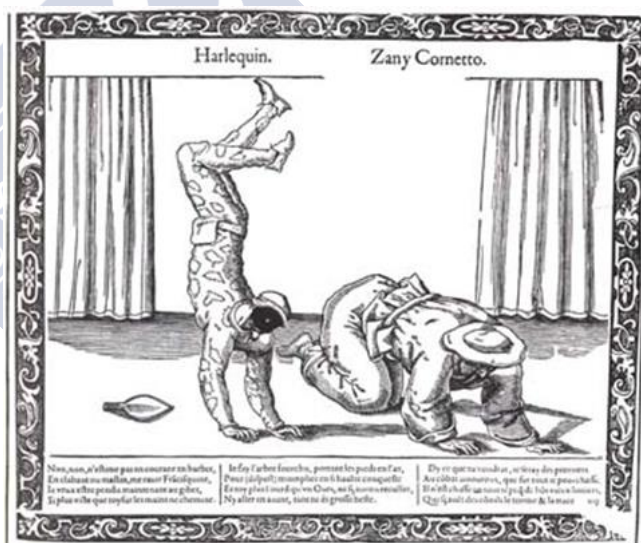


Figura 2. Harlequin y Zany Cornetto, en el *Recueil Fossard* (último tercio del siglo XVI).

A pesar de ello, se descarta generalmente de los currículos de los itinerarios diferentes al gestual dentro del ámbito de la Interpretación, y suele quedar relegada a disciplinas optativas de unas tres horas semanales que resultan insuficientes para desarrollar sus contenidos y alcanzar unos buenos resultados. Como se ha venido refiriendo en estas líneas introductorias, pretendemos demostrar su importancia en la formación actoral, centrándonos en el recorrido textual, dado que es el más extendido y el único que se imparte en todas las ESAD españolas.

La interdisciplinariedad característica de este estilo teatral (Nicoll, 1977; Uribe, 1983) obliga al estudiante/intérprete a lidiar con disciplinas como la música, la construcción física de los personajes o el trabajo con objetos. Fundamentalmente, se requiere al alumnado la capacidad para realizar un trabajo de improvisación bien organizado y estructurado, lo que se traduce en una potente ejercitación práctica de dramaturgia “en escena” en la que se profundiza en las bases de la composición textual y se valoriza el uso de la palabra como motor de la acción dramática (Fava, 2007). El discente se enfrenta por tanto a la puesta en escena de un texto de elaboración propia creado a partir de improvisaciones, por lo que obtiene como resultado formativo principal una gran autonomía en la toma de decisiones y desarrolla y aprende a reconocer su propia identidad creativa (Barbas, 2002).

Se trata por tanto de una opción metodológica que contempla la consecución de gran parte de las competencias del Título Superior de Arte Dramático en Interpretación, ya que, como apuntábamos antes, la didáctica de la *Commedia dell'Arte* puede englobar muchos de los contenidos fundamentales del itinerario.

Por otro lado, con la *Commedia dell'Arte* nace el teatro profesional (Nicoll, 1977). Se trata del género que ha sentado las bases para la evolución y el desarrollo de las artes escénicas en occidente durante los últimos cuatro siglos (Fava, 2007). Su gran expansión y posterior influjo se debe a la espectacularidad de que le dota el trabajo que desarrollan sus intérpretes (Nicoll, 1977), que deben dominar diferentes códigos escénicos, conocer la literatura dramática y la dramaturgia a la vez de manejar, desde el texto hablado, hasta la técnica de la máscara, pasando por la acrobacia, la música o la danza (Uribe, 1983), como ya referimos al tratar de su carácter interdisciplinar. Por tanto, lleva implícito un profundo conocimiento teórico-práctico de la historia del teatro.

La preparación y el nivel de formación que esta disciplina exige y exigió en su momento de esplendor histórico, llevan a que el alumnado tome conciencia de que debe ser capaz de sistematizar su método de entrenamiento con el fin de alcanzar la profesionalización en su trabajo. Cuando pensamos en profesionales de la música o la danza somos conscientes de la necesidad de una práctica diaria disciplinada y sistemática; en cambio, al pensar en los actores imaginamos que sus interpretaciones son producto de la inspiración del momento (Diderot, 2006). Nada más lejos de la realidad. Y la práctica de la *Commedia dell'Arte* les hace muy conscientes de la necesidad de esa disciplina de entrenamiento, lo que en su momento, ya en el s. XVI, dio lugar a un sistema didáctico, aunque primitivo, innovador para el arte de la comedia, que se desglosaba en la práctica de diferentes disciplinas que, hoy en día, se continúan impartiendo en las escuelas de arte dramático alrededor del mundo y que configuran parte del currículo de las enseñanzas de Interpretación: Literatura dramática, dramaturgia, técnica corporal, técnica vocal, canto, música, acrobacia, esgrima, improvisación... (Uribe, 1983; Rodríguez, 1998; Crohn, 2010)

Formulado de otro modo, los actores y actrices que se impliquen en la puesta en escena de una pieza de este género deberán ser capaces de integrar todas estas disciplinas, demostrando la adquisición de una serie de competencias y dominio de unos contenidos fundamentales, como analizaremos más adelante.

Si aceptamos como válida esta breve exposición, podemos afirmar que la inclusión de una materia integradora como la *Commedia dell'Arte* en los planes de estudios de las enseñanzas de Arte Dramático produciría un incremento en la calidad de estos y dotaría al alumnado de unas herramientas de gran valor para su desarrollo profesional, en un entorno

artístico cada vez más rico en su capacidad de absorción de los diferentes códigos y disciplinas que conforman el panorama actual.

Dentro del paradigma interpretativo, la relación del investigador con el objeto de estudio otorga gran significancia a la perspectiva crítica que se adopta. En mi caso personal, esta perspectiva está reforzada por la doble faceta profesional como docente y como actor, pues mi relación estrecha con el universo de la formación actoral es equiparable a mi vida profesional como actor y ambas han corrido parejas a mi continua exploración de la *Commedia dell'Arte*.

Desde que comencé mi andadura en el mundo de las tablas, incluso desde antes de comenzar con mis estudios en la ESAD de Málaga, ya busqué y perseguí una técnica que me sirviera para orientar mi formación hacia un estilo, hacia un gusto estético concreto. Esta búsqueda comenzaría a desarrollarse a medida que descubro ya de niño a *Charlot*, a *El Tricicle*, o al *Bip* de Marcel Marceau. Me tentaba el arte del Mimo y del movimiento virtuoso de los artistas del circo. Más tarde, en mi adolescencia, descubrí a los maravillosos Monty Python, Els Comediants, Els Joglars... todo combinado con las lecturas de Plauto, Molière o Shakespeare, que me llevaron a enamorarme del teatro de texto y a profundizar en sus lecturas durante la carrera, en la que descubrí al maestro Dario Fo y sus magistrales *Muerte accidental de un anarquista* o su *Misterio Bufo*, que me guiaron hasta el imprescindible *Manual Mínimo del Actor* y me revelaron el tipo de artista que me gustaría llegar a ser. Es durante la carrera cuando me admiró la soberbia de Bertold Brecht, su manera de reinventar el teatro me proporcionó muchas respuestas y comprendí que, como los Craig o Meyerhold, lo que buscaba era el teatralismo, el lenguaje teatral puro, más que emancipado de la literatura, como gran receptor y catalizador de todas las artes. Y aparecieron Beckett, Ionesco, Arrabal... y Lorca, para terminar de organizar mis conjeturas y abrirme paso a una dimensión en la que todo es posible. Calderón y Lope, sus comedias de *Capa y Espada*, pero también sus *Autos Sacramentales* o *Zorrilla* y su *Don Juan Tenorio*, me devolvieron a ese niño que soñaba con los Mosqueteros, el Zorro o los Piratas. Y fue entonces cuando entró en juego la *Commedia dell'Arte*. Todas las referencias anteriormente mencionadas están, bajo mi punto de vista, presentes en ella.

Mi primer profesor en esta disciplina, Héctor Ferrada, docente en la ESAD de Málaga, jugó un papel fundamental al explicarnos que aquellos actores estaban capacitados hasta el virtuosismo para el movimiento, la oralidad, la música, la acrobacia o la lucha escénica, y, a partir de ese momento, entendí que yo no buscaba formarme como actor, sino como cómico *dell'Arte*, ya que dentro de ese nuevo universo infinito también cabía lo que yo había entendido siempre como interpretación. La *Commedia dell'Arte* me sirvió de orientación en esos años confusos que se viven tras acabar la carrera, en el sentido en que siempre tuve un sistema a través del cual entrenar mis capacidades, y así decidí continuar trabajando mi técnica corporal desde la acrobacia, la lucha escénica, la improvisación del movimiento, la música. Y con el fin de continuar mi adiestramiento vocal, realicé las pertinentes audiciones y pasé a formar parte de los coros de ópera de la Orquesta Sinfónica de Málaga, El Teatro Lírico Andaluz, la Orquesta Sinfónica de Galicia o el Coro Rías Baixas, con los que he llegado a trabajar como Bajo-Barítono en más de una treintena de Óperas, Zarzuelas y programas sinfónicos, bajo la dirección de grandes maestros como Joan Font de Els Comediants o el propio Giorgio Strehler del Piccolo Teatro de Milán. A esto me llevó mi entrenamiento como cómico *dell'Arte*, que a la vez supuso una continua puesta en forma para mi desempeño como actor profesional en el teatro, y algunos pinitos en la televisión.

Como siempre tuve claro que mi dedicación requiere entrenamiento constante y disciplina, continué formándome, ahora ya en aquello que suscitaba especialmente mi interés: el Clown, el Mimo y la *Commedia dell'Arte*. Además de diversos cursos intensivos, he sido alumno de Antonio Fava en su Scuola Internazionale dell'Attore Comico (SIAC), he realizado diversos cursos con Claudia Contin Arlecchino, además de mi estancia en París en la Academie International des Arts du Spectacle (AIDAS) de Carlo Boso, y un largo etcétera de experiencias, festivales, espectáculos y literatura.

Ahora hace nueve años que comencé con mi actividad como docente en la ESAD de Galicia, y en todos y cada uno de los grupos a los que he dado clase, he utilizado la *Commedia dell'Arte* como vehículo o como excusa, para tratar de explicar los avatares de la escena. Más de veinte años desde que puse nombre a lo que ya buscaba desde niño y que me han llevado hasta esta tesis doctoral, que supone la cristalización de un material con el que seguiré trabajando de por vida.

### **ESTRUCTURA DE LA TESIS**

En primer lugar se dispone el capítulo introductorio en el que se incluye especialmente la justificación del interés en el objeto de estudio elegido y el principal objetivo de la investigación. Asimismo, se resume sucintamente la estructura general de la tesis.

El primer capítulo de esta tesis, “Oficio actoral y *Commedia dell'Arte*” introduce el tema de investigación puesto que recoge una aproximación a la definición del término “actor” y una aproximación a la historia y a las herramientas del oficio, además de una extensa definición de la *Commedia dell'Arte* que pretende aclarar su configuración y desgranar sus elementos característicos, con la intención de generar una base teórica, un texto, sobre el que cimentar el posterior discurso.

En el segundo capítulo se han estudiado y revisado los textos y manuales específicos más relevantes sobre la *Commedia dell'Arte*, además de textos no específicos de los principales teóricos, autores e investigadores del arte dramático, rastreando sus visiones y aportaciones sobre el tema de estudio. Se ha configurado así un capítulo que estudia la *Commedia dell'Arte* a través de las diferentes épocas atendiendo a sus mutaciones, hasta llegar a la actualidad y a los maestros que hoy en día estudian y difunden el estilo.

El capítulo tercero se centra en la exposición de los antecedentes de investigación. Para esto, se ha realizado una revisión crítica de las tesis doctorales y los artículos más destacables que abordan el tema, empleando un criterio de actualidad que busca comprender el estado de la cuestión.

En el cuarto capítulo analizamos el contexto en el que se realiza esta investigación, para lo que procede una descripción de los estudios y de las Escuelas Superiores de Arte Dramático del territorio español.

El quinto capítulo resulta central en esta tesis, puesto que expone la metodología adoptada para abordar el objetivo planteado y dar respuesta a las preguntas de investigación que nos han permitido analizar la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación

actoral. Planteamos aquí las técnicas y los instrumentos que hemos utilizado para acceder al campo de estudio, además de describir las diferentes muestras empleadas para recabar la información que, tras su triangulación, nos ha permitido la interpretación de los datos y la elaboración de un apartado de conclusiones que cierra esta investigación.

El sexto capítulo desarrolla la exploración y análisis de las guías docentes de las materias de Prácticas y Sistemas de Interpretación de la especialidad de Interpretación Textual, de las doce ESAD consideradas en esta investigación. Para la realización de esta parte del análisis se ha empleado el programa de investigación cualitativa Atlas.ti. En la primera sección de este capítulo, el objeto de estudio es la distribución por cursos de las competencias marcadas por los RD 630/2010 y RD 861/2010, y la detección concreta de la presencia de la *Commedia dell'Arte* en los planes de estudios de dichas escuelas. Analizamos también la presencia de las competencias en las guías de las disciplinas optativas de *Commedia dell'Arte*. En la siguiente sección se analizan los contenidos descritos en las guías para realizar un conteo y ensayar una jerarquización de estos, atendiendo a su capacidad de integración. La siguiente sección analiza los contenidos culturales que se presentan en las guías, su distribución por cursos y su presencia en las guías de las disciplinas optativas de *Commedia dell'Arte*. Cierra el capítulo un análisis a nivel curricular de las guías específicas de *Commedia dell'Arte*.

En los tres capítulos posteriores se somete a análisis la percepción desde los grupos implicados más directamente en el tema. En ellos se desarrollan cuestionarios abiertos realizados a los profesores que imparten y/o han impartido contenidos o la optativa de *Commedia dell'Arte* en las ESAD; a un grupo de alumnos y alumnas de la ESAD de Galicia que han respondido voluntariamente a un cuestionario cerrado; a miembros de la Asociación de Actores e Actrices de Galicia, que también cumplieron un cuestionario cerrado; y a profesionales de la *Commedia dell'Arte* del ámbito de la dirección de escena, la interpretación y la docencia. Dichos apartados se han desarrollado empleando los programas Atlas.ti e IBM-SPSS.

El décimo capítulo está dedicado a la triangulación de los resultados presentados en los capítulos seis, siete, ocho y nueve, teniendo siempre como referencia la información revisada en el marco teórico, para lo que hemos recurrido una vez más al programa Atlas.ti. Es en este capítulo donde daremos respuesta a las preguntas de investigación planteadas.

Tras esta triangulación, procedemos a la interpretación de los datos y a la confección del último capítulo, donde exponemos nuestras conclusiones y valoramos la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral.

En el apartado de bibliografía se recogen todas las referencias completas de los textos especializados y generales, tesis y artículos consultados y citados, legislación sobre los estudios de Arte Dramático a la que se hace referencia y los enlaces a los sitios de internet consultados.

Los anexos recogen todas las guías docentes de las escuelas participantes, los modelos de cuestionario empleados y las entrevistas completas. Además, se anexa un glosario de términos relativo al apartado de contenidos en el que se incluyen todas las citas correspondientes.



# CAPÍTULO 1

## OFICIO ACTORAL Y *COMMEDIA DELL'ARTE*

---

En el presente capítulo, que da comienzo a nuestra investigación, presentamos un acercamiento al oficio actoral en general, para referirnos, a continuación, a la *Commedia dell'Arte*, en particular. El oficio actoral, el estudio de su historia, formación, técnica o herramientas son cuestiones de gran magnitud y extensa bibliografía de modo que de lo que se trata, aquí, es meramente sentar las bases para ofrecer un estudio más pormenorizado de la disciplina teatral que ocupa nuestra investigación, a saber, la *Commedia dell'Arte*.

En este sentido, en las próximas líneas trataremos de definir el oficio actoral mostrando sucintamente sus características, comenzando por su historia, la formación y la técnica actoral y las herramientas del intérprete, pasando, en segundo término, a centrarnos en la definición de *Commedia dell'Arte* y abordar, entonces sí de un modo más concreto, las características definitorias de este estilo teatral, sus señas de identidad y, en definitiva, aquello que, tal y como trataremos de analizar a lo largo de toda nuestra investigación, hace que la *Commedia dell'Arte* pueda ser, a nuestro entender, una disciplina que aporta una formación muy completa desde diversos puntos de vista a quienes deseen dedicarse al mundo de la actuación.

### 1.1. EL OFICIO ACTORAL

#### 1.1.1. Definición de “actor”

Para comenzar con la panorámica histórica sobre el oficio actoral resulta conveniente definir qué se entiende por actor en el mundo contemporáneo.

##### 1.1.1.1. En torno al término actor y su oficio

Tomamos como punto de partida las definiciones que de este término establecen instituciones de máximo prestigio al efecto en lengua española, galega, francesa e inglesa, para ir desgranando la que sería una acepción “óptima” del término «actor».

En primer lugar, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua española en su 23ª edición<sup>1</sup>, define el término del siguiente modo:

---

<sup>1</sup> Real Academia Española. (2014). Actor-triz. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=0coHE08|0cs0cQ6|0csZ6O0>.

## actor<sup>1</sup>, triz

Del lat. *actor*, -ōris; la forma f., del lat. tardío *actrix*, -īcis.

1. m. y f. Persona que interpreta un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva.
2. m. y f. coloq. Persona que exagera o finge.

## actor<sup>2</sup>, ra

Del lat. *actor*, -ōris.

1. m. y f. Participante en una acción o suceso. U. t. c. adj.
2. m. y f. Der. Demandante o acusador. U. t. c. adj. *La Caja Nacional actuará como parte actora.*

## actor<sup>3</sup>

Del lat. *auctor*, -ōris.

1. m. desus. **autor.**

*Real Academia Española © Todos los derechos reservados*

Nos encontramos ante una definición sucinta y que pertenece a una visión muy popular, descartando la segunda acepción ya que refiere su uso en términos sociológicos.

En la primera acepción se alude a la “interpretación de un papel” lo que nos lleva a pensar en la elaboración de un personaje de ficción, ajeno al “yo” de la persona que lo representa. Esto nos limita a una idea un tanto anticuada que excluye nuevas figuras de la escena posdramática contemporánea, pues no necesariamente deben dejar de lado su propio “yo” o ejecutar un ejercicio de ficción. No obstante, es evidente que estamos ante una característica que debe formar parte de una definición definitiva.

La tercera acepción lo conecta etimológicamente con el término «autor», señalando esa doble función del intérprete que se ha convertido en una importante seña de identidad y que enlaza, en el sentido que nos ocupa, a la *Commedia dell'Arte* con el teatro contemporáneo.

Del mismo modo, la Real Academia da Lingua Galega<sup>2</sup> presenta la siguiente definición del término donde la relevante es la segunda acepción y, de nuevo, remite a esa acepción de farsante del actor, únicamente en el uso cotidiano.

---

<sup>2</sup> Real Academia Galega. (2017). Actor-triz. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de: [http://academia.gal/diccionario?p\\_p\\_id=dictionarynormalsearch\\_WAR\\_BUSCARAGFrontendportlet&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-2&p\\_p\\_col\\_count=1&\\_dictionarynormalsearch\\_WAR\\_BUSCARAGFrontendportlet\\_miniSearchNoun=actor](http://academia.gal/diccionario?p_p_id=dictionarynormalsearch_WAR_BUSCARAGFrontendportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_count=1&_dictionarynormalsearch_WAR_BUSCARAGFrontendportlet_miniSearchNoun=actor) .

**actor** 

(feminino: actriz)

substantivo

**1** Persoa que executa ou realiza un acto.*A acción revela o actor.***2** Persoa que desempeña un papel nunha obra teatral ou cinematográfica.*Ao final da peza saíron todos os actores á escena.*

► CONFRONTAR comediante, farsante, intérprete

*É unha actriz extraordinaria.*

► CONFRONTAR intérprete

**3** por extensión Persoa con gran capacidade para finxir.*Todos cremos a historia, é unha grande actriz.*

► CONFRONTAR comediante, farsante

Por su parte, la Royal Academie Française, en la 8ª edición (1932-35) de su diccionario<sup>3</sup>, define el término como aquel que representa un personaje en una obra de teatro y, en una segunda acepción, nos lleva a la profesión de comediante, del siguiente modo:

Résultat 1

(1)ACTEUR, TRICE. n. Celui, celle qui représente un personnage dans une pièce de théâtre. *Les acteurs sont prêts, on va commencer. Il faut cinq acteurs pour jouer cette pièce. On applaudit l'acteur, mais on siffle la pièce.*  
Il signifie aussi Celui, celle qui exerce la profession de comédien, de comédienne. *Se faire acteur, actrice. Bon acteur. Grand acteur. Mauvais acteur. Excellente actrice. Former un acteur.*  
Il se dit figurément de Celui qui a une part active dans la conduite, dans l'exécution d'une affaire. *Il a été un des principaux acteurs dans cette négociation. Il fut un des acteurs de la scène qu'on joua pour tromper cette personne. On dit de même Être acteur dans un événement, dans une aventure, dans un complot.*

En su 9ª edición, aún en proceso de actualización, la Royal Academie Française<sup>4</sup> modifica en cierto modo la definición del término y lo asimila al «comédien», como una persona que hace del juego de roles su profesión habitual y de la que subyace un reconocimiento social más humanista del actor.

Résultat 1

(1)ACTEUR, -TRICE n. XIII<sup>e</sup> siècle, au sens de « auteur (d'un livre) » ; XVII<sup>e</sup> siècle, au sens actuel. Emprunté du latin *actor*, proprement « celui qui fait, exécuteur ».  
☆ 1. Comédien ou comédienne de profession qui joue des rôles de façon habituelle ou fréquente, à la scène ou à l'écran. *Un acteur de premier plan, de second rang. Une actrice tragique, dramatique, comique. Dans ce film, le réalisateur a associé aux acteurs des interprètes recrutés parmi les habitants du village.*  
Spécialt. *Acteur de complément, figurant. Fig. Elle a su feindre l'indignation en grande actrice.* ☆ 2. Personne qui, volontairement ou non, participe à la conduite ou à l'exécution d'une affaire. *Il aura été un des principaux acteurs de la négociation. De spectateur, il devint acteur malgré lui.*

En lengua inglesa, tomamos como referencia la primera acepción del término plasmada en el Collins English Dictionary<sup>5</sup>, que lo define de un modo claro y sencillo.

<sup>3</sup> Royal Academie Française. (1992). Acteur-trice. En *Dictionnaire de l'Académie française* (8ª ed.: 1932-35). Recuperado de: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?11;s=969303705>.

<sup>4</sup> Royal Académie Française. (1992). Acteur-trice. En *Dictionnaire de l'Académie française* (9ª ed.). Recuperado de: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=2439941235>.

<sup>5</sup> Harper Collins Publishers Limited (2017). Actor. En *Collins English Dictionary*. Recuperado de: [https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/actor#actor\\_\\_2](https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/actor#actor__2).

**actor** Word Frequency

(ˈæktə)

noun

1. a person who acts in a play, film, broadcast, etc

2. *informal*  
a person who puts on a false manner in order to deceive others (often in the phrase **bad actor**)

► **USAGE**  
The term *actor* is almost universally used nowadays to refer to people of either gender who act

Collins English Dictionary. Copyright © HarperCollins Publishers

El proceso anterior sobre la búsqueda y reflexión acerca del término «actor» nos lleva a tener en cuenta el término «comediante», encontrándonos con algunas cuestiones relevantes.

En primer lugar, es importante destacar la definición que la Real Academia de la Lengua Española<sup>6</sup> hace del término «comediante», pues lleva aparejada una especial mención del «comediante del arte», tal y como mostramos a continuación:

### comediante, ta

De *comedia*.

Para el f., u. t. la forma *comediante*.

1. *m. y f.* Actor, especialmente el de teatro.
2. *m. y f. coloq.* Persona que para algún fin aparenta lo que no siente en realidad.

### comediante del arte

1. *m. y f.* Persona que, integrada en una compañía, representaba la comedia del arte.

Real Academia Española © Todos los derechos reservados

La mención del comediante del arte resulta una mención especialmente reveladora en cuanto que subyace la importancia de la *Commedia dell'Arte* como un estilo teatral concreto, presuponiendo la existencia de unas características concretas en cuanto a su modo de actuación y organización en la compañía.

Por su parte, la Real Academia da Lingua Galega<sup>7</sup>, en su primera acepción, la que aquí nos interesa, lo acota al mundo del teatro:

<sup>6</sup> Real Academia Española. (2014). Comediante. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=9uON47M>.

<sup>7</sup> Real Academia Galega. (2017). Comediante. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de: <http://academia.gal/diccionario/-/termo/comediante>.

# comediante



(feminino: comedianta)

## substantivo

**1** Persoa que representa comedias e outras pezas de teatro.

*Un mal comediante.*

► SINÓNIMO **cómico**

**2 figurado** Persoa que adopta unha actitude finxida ou esaxera os sentimentos para enganar.

*Non lle fagas moito caso porque é unha comedianta. Non son máis ca un fato de comediantes.*

► SINÓNIMOS **faranduleiro, farsante**

Del mismo modo, la Royal Academie Française, en su 8ª edición, define el término «comediante» como:

Résultat 1

(1)COMÉDIEN, IENNE. n. Celui, celle dont la profession est de jouer la comédie sur un théâtre public. *Un comédien expérimenté. Comédiens ambulants. Une troupe de comédiens.*  
Il se dit figurément de Celui, de celle qui, dans des vues intéressées, feint des passions et des sentiments qu'il n'a pas. *Il est bon comédien. Méfiez-vous de lui, c'est un grand comédien.*

Sin embargo, en su 9ª edición<sup>8</sup>, refiere al «comediante» como el intérprete de comedias, independientemente de que formen parte del mundo teatral, cinematográfico o audiovisual.

Résultat 1

(1)COMÉDIEN, -ENNE n. XV<sup>e</sup> siècle, *comédian*. Dérivé de *comédie*.  
☆ 1. Personne qui a pour métier d'interpréter un rôle dans des œuvres dramatiques au théâtre, au cinéma, à la télévision. *Une troupe de comédiens. Molière était auteur en même temps que comédien. Une comédienne célèbre. Des comédiens ambulants, en tournée.* Par ext. *Un comédien amateur.* ☆ 2. Fig. Personne qui manifeste des sentiments ou des passions qu'elle n'éprouve pas. *Méfiez-vous de lui, c'est un grand comédien.* Adj. *Elle est comédienne par nature. Une fillette quelque peu comédienne.*

En idéntico sentido, el English Collins Dictionary<sup>9</sup> refiere la siguiente definición:

comedian Word Frequency  
(kə'mi:diən)

noun



1. an entertainer who specializes in jokes, comic skits,  
etc

2. an actor in comedy

3. an amusing or entertaining person: sometimes used ironically

*Collins English Dictionary. Copyright © HarperCollins Publishers*

<sup>8</sup> Royal Académie Française. (1992). Comédien. En *Dictionnaire de l'Académie française* (9ª ed.). Recuperado de: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=2439941235>.

<sup>9</sup> Harper Collins Publishers Limited (2017). Comedian. En *Collins English Dictionary*. Recuperado de: [https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/comedian#comedian\\_\\_2](https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/comedian#comedian__2).

Tras realizar la búsqueda de definiciones oficiales de los términos actor y comediante, empleamos otras fuentes de consulta más cotidianas.

Es el caso de la definición de actor recogida en el *Diccionario Enciclopédico Vox*<sup>10</sup>, de la Editorial Larousse que nos ofrece cinco acepciones, de las que es importante destacar la última de ellas, pues resalta la diferencia técnica entre el teatro y el cine, subrayando el hecho de que el actor se sirve de la voz y del gesto, además de otros accesorios como el utilaje, de lo que se desprende que las competencias en Técnica Vocal y Expresión Corporal, a la vez del correcto manejo de objetos son de gran importancia en el ejercicio de esta profesión.

### **actor** ◀

**1** m. El que representa en el teatro o en el cine.

**2** Personaje de una obra literaria.

**3** der. Demandante en juicio.

**4** sociol. **actor social** En la sociología accionalista (V. accionalismo), individuo o conjunto de individuos que llevan a cabo acciones sociales.

**5** teat. Para su trabajo, el actor se sirve de su propia persona, ayudándose de la voz, el gesto y los accesorios convenientes o utilaje. El medio cinematográfico ha transformado profundamente la situación del actor. En las técnicas de actuación, la diferencia con el medio teatral es apreciable; por un lado la existencia del primer plano y de diferentes planos expresivos dentro de una misma secuencia o bien la integración de su interpretación en la figura del plano general; por otro la discontinuidad de la acción en la fase de rodaje, el doblaje, etc. Por esta razón la dirección y el montaje son elementos de una relevancia igual o superior a la interpretación.

Por último, y tras consultar diversos recursos lexicográficos, nos ha parecido importante citar la definición de actor sustraída del Diccionario Abc (en línea)<sup>11</sup>, pues resulta muy interesante analizar su amplia descripción del término, tal y como transcribimos a continuación:

Podemos definir al actor como aquella persona que se dedica a la actuación o simulación de escenas de ficción en un espacio preparado para esa actividad y que se conoce como escenario (aunque puede tomar diferentes formas). Un actor puede basar su trabajo en un libreto previamente escrito o en la pura improvisación que surge en el momento. En el primer caso, el actor deberá entonces interpretar sus líneas y las expresiones vertidas en el guion en su propio modo, con su estilo y sus particularidades aunque siempre guiado por un director. En el segundo caso, el trabajo es mucho más libre pero requiere mayor práctica y mayor versatilidad a la hora de saber cómo responder.

Tradicionalmente, se cree que los primeros actores surgieron en diferentes culturas de la Antigüedad y aunque algunos historiadores hablan de Egipto como lugar de los primeros registros de actuación, no hay dudas de que Grecia fue el lugar y la civilización que mayor desarrollo logró en lo que respecta al arte dramático. Desde entonces, el ser humano siempre ha recurrido a la actuación para representar diferentes procesos, eventos o situaciones de la vida cotidiana de modo artístico y siempre con la presencia de un público espectador.

Una de las capacidades más importantes que un actor tiene que tener para ser considerado exitoso o respetado, es poder imprimir a los personajes que interpreta un

<sup>10</sup> Diccarios.com (2017). Actor. *Diccionario Enciclopédico Vox – Larousse*. Recuperado de: <http://www.diccarios.com/diccionarioenciclopedia/detalle?palabra=actor&Buscar.x=57&Buscar.y=22>.

<sup>11</sup> Definicionabc.com (2017). Actor. *Diccionario Abc*. Recuperado de: <http://www.definicionabc.com/general/actor.php>.

estilo propio y único, que lo diferencia de los demás actores pero que lo hace, de todos modos, accesible para el público al cual se dirige. Hoy en día, son muchos y muy variados los estilos o escuelas en los que un actor puede incursionar y si bien la mayoría de ellos prefiere uno, muchos otros pueden variar de acuerdo al rol que les toque interpretar.

En el ámbito de la actuación y del arte dramático (independientemente de que sea este realizado en teatro, cine o radio), hay numerosos premios de gran renombre que buscan homenajear año tras año a los mejores actores y actrices del rubro. Entre ellos debemos mencionar el Oscar, los premios BAFTA, los Emmy, los Golden Globe, los premios del Festival de Cannes, los premios Laurence Olivier, los Goya, los Tony o los premios SAG. (Diccionarioabc.com, 2017)

La selección de esta definición, además de completar con breves apuntes históricos a las anteriores, se debe a que introduce dos nuevos conceptos: la versatilidad del espacio y la improvisación.

Por una parte, al sacar al actor de los espacios tradicionales nos acercamos a una perspectiva aparentemente más actual, aunque muy al contrario, podría retrotraernos a unas épocas donde, por ejemplo, las plazas públicas, las iglesias o los palacios servían perfectamente a los actores para realizar sus representaciones.

Es también muy interesante la referencia a la improvisación, *anima mater* de cualquier disciplina artística, desde la que el actor entra en contacto directo con su creatividad en estado puro, siendo el lugar desde donde construye sus acciones o sus personajes y que supone uno de los ejes fundamentales de su formación.

Finalizada la exposición derivada de fuentes no científicas conviene una breve consideración final.

#### 1.1.1.2. Definición

La definición resultante de la confluencia entre los diccionarios consultados, atendiendo solo a la acepción que nos interesa, sería la siguiente:

*“Persona que interpreta un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva, para lo que elabora un personaje de ficción. El actor se sirve de la voz y del gesto, además de otros accesorios como el utillaje. Un actor puede basar su trabajo en un libreto previamente escrito o en la improvisación”.*

Se trata de una definición algo limitada que, sin embargo, esperamos sirva como introducción o como base para las definiciones especializadas que presentamos a continuación, ya que toca varios de los puntos clave del oficio actoral como son los diferentes ámbitos de trabajo (sin olvidar que nuestra investigación versa sobre las enseñanzas de Arte Dramático, cuyo campo de estudio principal es el del teatro, aunque se exploren otros medios), señala los dos territorios básicos sobre los que se desarrolla el oficio actoral, la voz y el cuerpo, y acepta la improvisación como un posible recurso escénico.

Como primera aproximación hacia una definición especializada y por clarificar de una manera sencilla aunque más técnica, en que consiste el trabajo del actor, nos remitiremos al profesor, actor y director de escena Clive Barker que, en 1977, formula cinco grandes áreas con las que se vincula dicho ejercicio, según la traducción de 2011 de su *Xogos Teatrais*:

Posúe destrezas físicas específicas (incluíndo destrezas orais). É dicir, fai demandas ao seu aparello corporal que van alén dos usos e das capacidades xerais propias da vida cotiá. Posúe destrezas miméticas, é dicir, simula estados físicos e actividades que para

el non son reais. Explora de maneira imaxinativa situacións temporais, espaciais e con personaxes, que para el non son reais. Mostra pautas de conduta humana que non lle son naturais. Ao tempo que se implica nestas actividades interactúa con outros seres humanos, nomeadamente cos outros actores / personaxes e co público (Baker, 2011:2).

Así, subraya que el trabajo actoral depende de una buena disposición física y flexibilidad, habilidad para controlar sus recursos corporales, su registro imaginativo, su capacidad para dar a las intenciones imaginadas una respuesta física inmediata y la habilidad para interactuar de forma espontánea con otras personas.

Para acercarnos con mayor profundidad a la cuestión reproduciré ahora lo que Pavis propone en su *Diccionario del Teatro* (1996) sobre el concepto:

El actor, al interpretar un papel o al encarnar un personaje, se sitúa en el centro mismo del acontecimiento teatral. Es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones del director y la mirada y el oído del espectador. Se comprende que, a lo largo de la historia del teatro, esta durísima carga lo haya convertido tanto en un personaje adulado y mitificado, en un 'monstruo sagrado', como en un ser menospreciado del cual la sociedad desconfía con un miedo casi instintivo (Pavis, 1996:33).

Para Pavis, actores y actrices se sitúan en el centro mismo del aparato escénico, como contenedor y contenido de significados. Como vehículo principal de la comunicación con el espectador. Alude también a la doble visión social del oficio, siempre extremista.

#### 1.1.1.3. En la legislación

A continuación, observaremos cómo se define el perfil profesional en la legislación que regula las enseñanzas superiores de Arte Dramático. Según el Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático, establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, el perfil profesional en la especialidad de Interpretación se define de la siguiente manera:

El perfil definido en la especialidad de Interpretación corresponde al de un artista, creador, intérprete y comunicador de signos que se utiliza a sí mismo como instrumento, integrando sus recursos expresivos, cuerpo, voz y sus recursos cognitivos y emocionales, poniéndolos al servicio del espectáculo. Desarrolla una visión artística personal que se combina con la de otros artistas participando en un proyecto artístico común. Este profesional estará capacitado para el ejercicio de la investigación y de la docencia. (RD 630/2010)

Se observa así una diferencia aparentemente sutil, entre la definición del oficio actoral y el perfil del titulado o titulada en arte dramático, que radica en la inclusión de dos elementos como la investigación (desde un prisma académico, ya que al ejercicio artístico le es intrínseca, como veíamos en Vieites, 2015) y la docencia, en el segundo de los casos. Así, debemos distinguir entre lo que significa ser actor o actriz y lo que supone ser titulado o titulada en Arte Dramático.

#### 1.1.2. Historia del oficio actoral

Con el fin de situar y contextualizar el oficio de la interpretación recurriremos ahora a la etimología, que nos facilita un recorrido histórico por la profesión y por sus diferentes etapas, lo que siempre ha guardado cierta relación con la génesis, evolución y desarrollo de la *Commedia dell'Arte*. Existe una gran cantidad de bibliografía sobre este tema y nos hemos decantado por comenzar con el excelente trabajo de Rodríguez Cuadros (1998) que en su

estudio *La técnica del actor español en el barroco* realiza un importante ejercicio en este sentido.

La palabra original griega que designaba al actor era *hipocrités*: el verbo *ipocrineszai* significaba “responder”, el sustantivo *kimós* designaba al “intérprete de los sueños” y la acción *ipocrinomai* suponía interpretar, declamar o jugar un papel. El *hipocrités* es el mediador entre el mundo real y la ficción.

En el teatro griego, los actores eran los encargados de representar a los personajes mitológicos o históricos. Existe una diferencia muy clara entre el actor y el personaje, y también entre el personaje y su representación dramatizada. Hay que tener en cuenta que hasta ese momento solo existía el relato narrado y que estas primeras manifestaciones hacían al público muy evidente la mimesis entre el personaje y el actor que lo encarna, algo que para la época actual resulta una convención superada. Fueron los griegos los que vivieron el paso de la epopeya (narración) al teatro (narración y acción), lo que se tuvo que hacer de manera muy gradual.

Siendo así, la relación entre actor y personaje también fue evolucionando, de forma que al principio no se atribuía a un actor un solo personaje sino que el mismo representaba a varios en la misma obra. Tespis fue el pionero en la inclusión de un actor en escena. Más tarde, los autores trágicos fueron aumentando su número: con Esquilo nace el *deuteragonista*, un segundo actor; con Sófocles el *titragonista*, un tercero; y Eurípides incluye un cuarto que no habla (Oliva y Torres, 1997).

Más adelante, en la Edad Media, se sitúa al actor en la marginalidad dada la falta de utilidad práctica y positiva del oficio bajo el punto de vista de la iglesia, que lo clasifica como profesión nociva entre las que figuran los mimos, gladiadores, luchadores e histriones; gran y difuso grupo al que se daba en clasificar como los “juglares”. Dada la “monstruosidad y el sentido diabólico” de las actividades del actor-juglar, comienza una persecución y condena que durará hasta el s. XVIII.

Ya por el cuatrocientos, comienzan a aparecer en Italia los denominados “*mestieri dello spettacolo*” que eran bufones y juglares que poseen la técnica suficiente como para desarrollar farsas y piezas cómicas breves, incluso aparece un tipo de intérprete especializado en comedias y tragedias. Aparecen en España y Portugal los *remedadores* o *momos* que se dedicaban a desarrollar la burla a través del gesto y la palabra:

Derivados del *mimus* latino, se conforma así una primera tipología de actor que, haciendo ‘falsos visajes’ y usando máscaras, parece situarse en la tradición del teatro popular al que se adscribirán también los *mummings* ingleses (de *mum* o *mormorae*, ‘estar en silencio’) y los *mumme* alemanes (‘máscara’) (Rodríguez, 1998:57).

El subdiácono de Salisbury, Thomas de Chobham (1160-1233/36) clasifica a los histriones en tres categorías: los que transforman su cuerpo desnudándose o utilizando “horribles máscaras”, los que hacen burla verbal y maliciosa hacia los que no están presentes y los que tocan instrumentos musicales. El halo maldito cae sobre el vínculo histrión / gesto / deformación grosera y por tanto negativa.

Aun así, se antoja inútil tratar de impedir que un oficio se desarrolle a pesar de su marginalidad cuando es capaz de agrupar a las diferentes clases sociales, tanto desde la propia escena como en el heterogéneo público que asiste a los espectáculos, lo que lleva a preguntarse si los comediantes han contribuido a integrar las mentalidades y los valores actuando como intermediarios entre ellas, factor decisivo en la evolución del hecho teatral. El modelo que servirá de guía para todo el desarrollo del teatro en Europa en este sentido será la

*Commedia dell'Arte*, tanto por sus características espectaculares como por su capacidad organizativa, comercial y contractual. Es muy destacable en este sentido el maravilloso texto de Agustín de Rojas Villandandro, *El viaje entretenido* de 1603, en el que se explica cómo funcionaba la empresa teatral en España en aquella época.



Figura 3. *La Commedia dell'Arte, Ballet Barroc (1673-1722)*. Claude Guillot

*del comediante* de Diderot (1775), se reclamaba de los actores una construcción interpretativa que fuera más allá de la palabra declamada, un empleo del gesto más amplio y estilizado. En un momento en el que el movimiento escénico pasaba por una constricción solemne, se vuelven a esgrimir las ideas del actor-autor Tristano Martinelli extraídas de su obra *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin* (1601), o las ilustraciones de Claude Guillot que representaban como los cómicos italianos habían logrado explotar el gesto en una peculiar retórica, más allá del mero actor declamador.

La *Commedia dell'Arte* influiría en cuatro direcciones sobre el teatro del barroco español, que nos ponen sobre la pista de la evolución del teatro en dicha época: la teatralidad más allá del texto y la incorporación de la improvisación; organización administrativa de las compañías y dignificación del oficio actoral, para el que ya no basta con la memorización de un papel sino que requiere de un preciso adiestramiento y de una vasta cultura, una técnica consciente (Rodríguez, 1998; Arellano 2008) y la consagración del naturalismo como modelo interpretativo; la aparición de los *pasos*, muy flexibles a la introducción de la improvisación; la aparición de personajes estereotipados (dueña, vejete, soldado, licenciado o sacristán) en un género posterior tan relevante como es el *entremés*. Es patente, por ejemplo, la influencia sobre el personaje del *gracioso*, que supone gran capacidad de improvisación y dominio del gesto.

Si exploramos el género del *entremés* podremos observar con nitidez cómo la *Commedia dell'Arte* fue una escuela de técnicas de actuación para los cómicos españoles, que aprendieron a generar un espectáculo a través de la creación colectiva, a modular pequeñas escenas recurso que se podrán repetir en distintas piezas (*lazzi*), a generar una tradición

familiar y gremial del oficio; y a emplear la destreza corporal y la acrobacia como recursos expresivos (Rodríguez, 1998).

También se llegaron a emplear máscaras en el teatro del *Siglo de Oro* español, para subrayar tipos como el del *negrillo*, que conforman un todo a partir de la suma de la máscara como la propia piel del personaje, junto con su personalidad expresiva tanto corporal como verbal.

Una vez conquistado el público más exquisito y el mecenazgo de las monarquías, el proceso se revierte hacia un aburguesamiento del oficio que deriva en un teatro que se va separando de la calle y de lo popular, a la vez que su esencia se va perdiendo en favor de una literatura dramática erudita, mucho más fácil de controlar por las censuras y al servicio de las clases poderosas, muy alejado de la naturaleza indómita de los antiguos improvisadores, cuyo arte se confunde con la grosería y el mal gusto y acaba por generar reacciones como la reforma del teatro Italiano, protagonizada por Carlo Goldoni.

Después de este período, el actor comienza a adquirir un cierto estatus social: es el momento de los grandes divos de la escena. Posteriormente, desde finales del siglo XIX, con la aparición de las corrientes naturalistas y las primeras vanguardias, el director de escena somete al actor a la disciplina del sentido global del espectáculo:

Hasta principios del siglo XVII, el término actor designaba al personaje de la obra; más tarde designó a quien interpreta un papel, al artesano del escenario, al hoy llamado en Francia *comédien* (actor profesional). En la tradición occidental, donde encarna a su personaje haciéndose pasar por él, el actor es ante todo una presencia física en el escenario, que mantiene verdaderas relaciones ‘cuerpo a cuerpo’ con el público, que es invitado a captar la dimensión inmediatamente palpable y carnal, pero también efímera e inaprensible, de su aparición. El actor –se oye decir a veces– está como habitado, metamorfoseado por otra persona; ya no es el mismo, sino una fuerza que lo impulsa a actuar con las características de otro: he aquí el mito romántico del actor de ‘derecho divino’, para quién no existen fronteras entre el escenario y la vida. Sin embargo, éste es tan sólo uno de los muchos aspectos de la relación entre el actor y el personaje: también puede acentuar toda la distancia que lo separa de su papel mostrando, al modo del actor brechtiano, la artificialidad de su construcción. Se trata de un secular debate entre los partidarios del actor ‘sincero’, que siente y vive todas las emociones de su personaje, y los de un actor capaz de dominarlas y de simularlas, ‘maravilloso títere cuyos hilos manipula el poeta para indicarle en cada línea la verdadera forma que debe adoptar’ (Diderot en ‘La paradoja del comediante’, 1775). La cuestión de la sinceridad del actor adopta en ocasiones la forma de un conflicto entre dos concepciones de la creatividad actoral: el actor/rey que improvisa y crea libremente, a veces con todos los excesos del ‘comediante’ o del ‘monstruo sagrado’, frente al actor considerado como súper-marioneta (Craig), accionada por un director de escena (Pavis, 1996:34).

En las últimas décadas, según afirma Giménez (2004), asistimos a un resurgimiento de la figura del actor-creador gracias a géneros como la performance o a las experiencias del teatro ritual o antropológico (Eugenio Barba, Richard Schechner, Living Theatre, Peter Brook, etc.). En la actualidad, el tradicional y reñido antagonismo actor/director se ha superado en forma de un *star-system* en el que ambos comparten protagonismo. Se trata de crear teatro desde la escena:

Contemporary dramatic theory emphasized how important it was that scenario writers had experience of acting themselves, to allow them best to deploy the physical and emotional capacities of the actors (Goodman, 2011:817).

Desde sus orígenes hasta el momento actual, la figura del actor ha recorrido un camino marcado fundamentalmente por dos factores, uno técnico y el otro social. El primero de ellos consiste en el empleo de la voz y del gesto, que han sido las pautas que han ido diferenciando estilos e incluso delimitando sistemas de interpretación: el primer cambio drástico lo marcó el comienzo del empleo de la acción en los trágicos griegos. Más adelante, el actor se convierte en un virtuoso del movimiento y domina la danza y la acrobacia, para ir abandonando la palabra en favor de una universalidad que facilite su desarrollo internacional. A finales del s. XVIII, y durante el XIX, por una parte se llega al límite y surge el mimo-drama y el juego del silencio, mientras que en el teatro burgués, tras la reforma, se denuncia un abuso del gesto que lleva a los intérpretes a un estatismo que acaba por ser casi un remedo de aquel primer actor-narrador. Esto lleva a la ruptura que protagoniza Stanislavski y su búsqueda del naturalismo escénico, lo que hace al actor volver a la senda de la acción física, para tratar de generar la ilusión del cotidiano. Y aún una nueva ruptura, la integración del extracotidiano en la escena, anhelo de los Craig, Meyerhold o Copeau, que devuelven el gesto amplio a las técnicas de interpretación.

Se da un curioso paralelismo entorno a la búsqueda de la verdad y de lo natural, en las diferencias entre Goldoni y Gozzi, quien recurre a la *Commedia dell'Arte* para licitar el teatralismo y la fantasía, lo que el grupo de renovadores del s. XX empuña contra las formas decimonónicas, como observaba con acierto Tortosa Pujante (2015). Tal es el ímpetu por mostrar la verdad en escena, que las corrientes de vanguardia apuestan por liberar al actuante de la ilusión del personaje, subiendo al *performer* a la escena en primera persona... en el modelo posdramático, narrando incluso sus vivencias personales.

La *Commedia dell'Arte* habita en todo este proceso y sirve de nexo entre los clásicos y el teatro posterior. En ella se cristalizan una serie de tipos que están presentes en todas las sociedades occidentales, lo que le dota de un carisma universal fruto del reflejo de lo popular. Además la encontramos en el centro de cada uno de los cambios significativos en los modos y estilos, como bandera de la esencia de lo teatral, desde el prisma dramaturgico tanto como desde las técnicas de interpretación.

El segundo factor que marca el transcurso de la historia del oficio es el de la aceptación social. Recordando a Pavis (1998), el actor pasa de ser un marginado a un “monstruo sagrado” dependiendo de un factor fundamental como es el apoyo institucional. Mientras la iglesia o el estado pudieran controlar aquello que se expresa desde el escenario, la compañía o el intérprete de moda serían elevados a los altares, mientras que aquellos que ejercitaran la contracultura se verían abocados a la pobreza y a la desaprobación social. El primer ejemplo nos lo muestran Taviani y Schino (2007) en referencia al Théâtre Italien en París en el siglo XVIII, en el que este gozaba del beneplácito de la iglesia y la monarquía:

A differenza degli attori francesi, gli italiani possono spostarsi nelle chiese di Parigi, ed essere seppeliti nei suoi cimiteri, perché la legge divide nettamente il teatro francese da quello italiano. Come succede per i cantanti e le ballerine, infatti anche gli attori italiani (quasi fossero anch'essi un altro genere di spettacolo, per cui sono necessarie regole differenti) non vengono allontanati dai sacramenti religiosi. (Taviani y Schino, 2007:288)

Es conocido que Molière no fue enterrado en sagrado, mientras que Goldoni, aunque murió en la pobreza, descansa en el cementerio parisino de Père-Lachaise, donde se terminó por colocar una sepultura simbólica para el primero.

En el momento actual vivimos una situación, sin parangón (claro está) con aquella del XVIII, pero en la que las compañías dependen de la concesión de las escasas subvenciones

institucionales, viendo como aquellos que gozan del favor de estos privilegios acaparan los medios y acceden a los grandes circuitos comerciales, mientras que el resto tan solo sobreviven, desempeñando uno de los oficios con mayor índice de desempleo o sometidos a una voraz precariedad laboral, situación que se arrastra desde el principio de los tiempos y que se describe con gran maestría en el citado *Viaje Entretenido* de Agustín de Rojas, cuya lectura proponemos como segundo ejemplo.

### 1.1.3. Formación y técnica actoral

Los intérpretes tienen que expresar emociones que en realidad no sienten, de ahí la necesidad de un entrenamiento técnico, de un método para que esta expresión resulte creíble. El rastreo de unos principios técnicos del oficio actoral nos remite una vez más al s. XVI, ya que a pesar de que está sobradamente documentada la tradición del actor en Grecia, en Roma o en la Edad Media, la *Commedia dell'Arte* supone la toma de conciencia de la necesidad de una formación específica y profesionalizadora (Henke, 2002):

No parece arriesgado defender que es el esquema teórico y práctico de la *Commedia dell'Arte* el que ha conformado, en buena parte, el modelo del actor del teatro occidental. Hasta el punto que los principales teóricos del teatro del s. (de Vsevolod Meyerhold a Max Reinhardt, de Jacques Coupeau a Gordon Craig) o sus historiadores (partiendo del clásico estudio de Allardyce Nicoll) parten del consenso de su evidente huella en el dominio técnico, aprendizaje y disciplina de los actores hasta, al menos, el s. XIX (Rodríguez, 1998:89).

Diferentes dramaturgos como Shakespeare, Lope de Vega o Goethe, pensadores como Diderot o Lessing en el siglo XVIII e incluso actores como el francés Talma, de finales del s. XVIII y principios del XIX; expresaron sus ideas sobre la interpretación, advirtiendo sobre los excesos y los errores en la dicción o los gestos. A finales del siglo XIX se descubre la importancia de la expresión corporal y la posible relación entre los sentimientos y sus manifestaciones corporales habituales. Pavis (1998) describe así la evolución de la formación actoral, supeditándola a la de la dirección de escena:

Inexistente durante mucho tiempo o abandonada al aprendizaje de las técnicas propias de una determinada tradición, la formación del actor ha seguido el movimiento de sistematización del trabajo de la dirección escénica; su objetivo, el desarrollo global del individuo: voz, cuerpo, intelecto, sensibilidad, reflexión sobre la dramaturgia y el papel social del teatro. El actor contemporáneo ha superado definitivamente los dilemas y los mitos del actor-amo o del actor-esclavo; aspira a desempeñar el papel modesto, pero exaltante, de un intérprete, no ya de un simple personaje, sino del texto y de su escenificación. (...) El actor sigue siendo un intérprete y un enunciador del texto o de la acción; es al mismo tiempo aquel que adquiere significado a través del texto (y cuyo papel es una construcción metódica a partir de una lectura) y aquel que confiere significación al texto, de manera distinta en cada representación. La acción mimética permite al actor simular que inventa una palabra y una acción que, de hecho, le han sido dictadas por un texto, por un hilo argumental, por un estilo interpretativo o de improvisación. Juega –en francés *jouer* es actuar, al igual que *to play* en inglés– con la palabra que él mismo emite colocándola de acuerdo con el dispositivo de sentido de la escenificación e interpelando al espectador (a través de sus interlocutores) sin concederle, no obstante, el derecho de réplica. Simula una acción, haciendo creer que es el protagonista de un universo ficticio. Al mismo tiempo, realiza acciones escénicas y sigue siendo quien era, por más que sugiera lo contrario. El signo fascinante de su tarea es la duplicidad: vivir y mostrar, ser a la vez él mismo y otro, un ser de papel y un ser de carne. (...) Más allá de todas esas maniobras decepcionantes, el actor es un portador de signos, una encrucijada de informaciones sobre la historia

contada (su lugar en el universo de la ficción), sobre la caracterización psicológica y gestual de los personajes, sobre la relación con el espacio escénico o el desarrollo de la representación. Entonces, pierde su aureola de misterio en beneficio de un proceso de significación y de una integración al espectáculo global. Incluso cuando su función en la representación parece relativa y sustituible (por un objeto, un decorado, una voz o una máquina de juego), sigue siendo la clave de todas las prácticas teatrales y de todos los movimientos estéticos desde la aparición de la dirección de escena. Ve su papel como el de uno de los artesanos del espectáculo y en función de la tarea pedagógica y política del teatro. A menudo, ha renunciado a engañarnos haciéndonos creer que improvisa sin esfuerzo alguno. Tanto como su ‘naturalidad’, lo que hoy nos interesa del actor es su trabajo, su técnica corporal y sus ejercicios respiratorios (Pavis, 1996: 33-34).

Aunque no llegó a formular el sistema de una manera completa, el ruso Constantin Stanislavski (1836-1938) es el primero en plantearse una formación sistematizada del actor. El “método” de Stanislavski se inserta en la corriente naturalista que busca ofrecer en el escenario una sensación de realidad. Stanislavski define la convención tradicional de la actuación basada en clichés y en la imitación de la expresión emotiva, como “el arte de la representación”, proponiendo a cambio un “arte de la vivencia”.

Frente a la interpretación tradicional, que buscaba el protagonismo y el efectismo para impresionar al público, el “método” busca que el actor se concentre en investigar la lógica del personaje y la comunicación necesaria y “auténtica” con el resto de actores. Para expresar emociones de forma auténtica, el actor tiene que trabajar sobre sí mismo en su técnica actoral y sobre su personaje. La técnica actoral se compone de un trabajo psicológico basado en la investigación de las emociones, circunstancias y objetivos del personaje; mientras que la técnica externa consiste en la preparación de los instrumentos expresivos del actor: relajación muscular, expresión corporal, dominio de la voz, etc.

Los personajes experimentan unos sentimientos determinados según su situación, sus objetivos y su relación con los demás. El actor, ayudado por el director, debe reconstruir los impulsos vitales que mueven a su personaje. Cuando el actor no encuentra alguna emoción que tiene que revivir, puede recurrir a la memoria emotiva y evocar una emoción personal, un recuerdo que le lleve a sentir algo parecido a lo que debe expresar el personaje.

Las teorías de Stanislavski se han mantenido en Europa y en Estados Unidos. Es famosa la adaptación del “método” para la interpretación cinematográfica de Lee Strasberg y su escuela de Nueva York, el *Actor's Studio*.

Al final de su vida, a partir de las críticas de Meyerhold y Vajtángov que se mostraban partidarios de una interpretación antinaturalista, Stanislavski se cuestiona muchas de sus teorías. Finalmente, se plantea la construcción del personaje desde la acción física, que consiste básicamente en buscar una posición corporal adecuada o trabajar a partir de unas acciones determinadas, para que el actor pueda intensificar y profundizar en la vivencia de un sentimiento o una emoción.

Las principales aportaciones del método de Stanislavsky, independientemente de las distintas interpretaciones posteriores, podrían resumirse en que el trabajo del actor no puede basarse en la intuición, sino en la técnica, como ya demandara Diderot en su momento; y que el actor crea al personaje a través del análisis de las acciones del texto.

Otra de las características de gran relevancia que achaca Borja Ruíz a la investigación teatral del maestro ruso, es el rescate del actor-creador:

Este descubrimiento se debe, sin duda, a Stanislavski (nuevamente deberíamos hablar de redescubrimiento ya que los mimos griegos y romanos, la *Commedia dell'Arte*, el arte del juglar o la barraca de feria hicieron emerger la figura del actor-creador). De hecho, Stanislavski en su primer y crucial libro técnico, 'El trabajo del Actor sobre sí mismo', hablaba al actor creador, aquel capaz de desarrollar una psicotécnica que le permitiera profundizar en los sentimientos del personaje, como su modelo de actor ideal. Pero al margen de consideraciones técnicas y estéticas, cuando el maestro ruso dio a conocer su Sistema estaba, ante todo, alertando al actor sobre el hecho de que, para elevar su oficio a la categoría de arte, además de ciertas capacidades innatas, era necesaria una disciplina rigurosa y sistemática que lo convirtiese en un artesano de la escena. Si bien a lo largo del siglo se discutirá, se pondrá en duda y se buscarán alternativas a las propuestas de Stanislavski, nunca se cuestionará la que es su contribución esencial, es decir, que el actor debe ser creador competente de su propio arte y que para ello deberá consagrar toda su formación y preparación. (...) Stanislavski reclamaba la creación del actor dentro del contexto de la obra escrita por el dramaturgo. El espectro de creación del actor comenzó a ampliarse cuando el teatro quiso re-teatralizarse potenciando y poniendo en relieve los aspectos físicos del hecho teatral (el movimiento, la luz, la escenografía, los objetos...) en detrimento de la palabra escrita. La responsabilidad última de la creación quedaba ahora en manos del director de escena, pero la necesidad de recuperar una teatralidad enraizada en el juego corporal, añorando artes escénicos precedentes como la *Commedia dell'Arte*, el arte del juglar o el circo, exigía considerar la capacidad de movimiento y de improvisación del actor como un arte en sí mismo. En este contexto no es de extrañar que en Rusia, como hemos visto, Meyerhold hablase de la partitura de movimiento como el elemento primordial del arte del actor (en una comparación nada casual con el arte del músico) o que en Francia, Copeau construyese una escuela para actores con el objetivo de renovar de arriba abajo el teatro decimonónico.

A medida que el siglo avanzaba, esta idea del actor creador se fue depurando hasta cristalizar teatros que se edificaron casi exclusivamente sobre sus cimientos: las propuestas de Decroux, Grotowski o Brook atestiguan la cima de un teatro que surge y evoluciona limpiando la escena de elementos materiales, al tiempo que bendecía al actor como la figura principal del arte teatral.

Posteriormente, cuando en la segunda mitad del s. XX se consolidó el ideal del teatro de grupo, el actor conquistó nuevos espacios creativos. Ya no era exclusivamente un artista transmisor y ejecutor del imaginario del dramaturgo o del director de escena, él mismo se iba a convertir en un autor ofreciendo al director, a través de improvisaciones o de ejercicios reelaborados, el material creativo primario y principal de los espectáculos. Toda la tradición de teatro de grupo de América Latina o de colectivos como el Odin Teatret, el Open Theatre o el Living Theater (en algunas de sus obras) han cimentado su teatro sobre la figura de este actor creador y, a la postre, dramaturgo sin pluma que idea y plasma el drama sobre su cuerpo y su voz.

Significativamente, en esta intersección del s. XX y XXI, momento en el que el actor parece correr el riesgo de ser sepultado por una edificación escénica cada vez más tecnológica, el teatro que propone nuevas formas de creación no ha prescindido de la figura del actor creador: Anne Bogart o Robert Lapage (si nos remitimos a dos de los teatros más brillantes que emergen en esta intersección) proponen un contexto creativo en el que el actor es parte primordial. Éste parece un aprendizaje fundamental: aun cuando la escena quede invadida por las nuevas tecnologías, el actor, como elemento definitorio e imprescindible del arte teatral, deberá preservar su capacidad creadora y su competencia artesanal para que el teatro, en tanto que arte efímero en vivo, pueda subsistir y evolucionar (Ruíz, 2008:521-530).

Lo que Ruíz propone en el fragmento anterior es que el germen de esta actitud de búsqueda del papel creativo del actor lo encontramos de nuevo en el s. XVI, y desde entonces nunca se ha desvinculado del oficio, lo que corrobora así Rodríguez Cuadros:

A efectos de la historia de la técnica del actor, (con la *Commedia dell'Arte*) se procede a una subrogación del autor-dramaturgo por el actor-dramaturgo, operación en la cual el espectáculo se manifiesta como aparente improvisación y el texto artístico se escribe sobre la escena en el momento en que se produce con amplia espontaneidad (Rodríguez Cuadros, 1998: 103).

Ruiz, en el epílogo de *El arte del actor en el s. XX* (2008), realiza estas interesantes reflexiones tras analizar y sintetizar las técnicas de interpretación desarrolladas en el último siglo. Comienza realizándose estas preguntas:

¿Cómo puede recoger el actor de hoy las enseñanzas de los grandes maestros del siglo XX para hacer frente al teatro del s. XXI? ¿Cómo posibilitar que el legado de estos maestros fertilice nuevos caminos para el arte de la interpretación que se adecuen a los nuevos tiempos? ¿Existe más allá de las diferencias un sustrato común que conecte la praxis de Stanislavski, Meyerhold, Decroux, Grotowski, Lecoq, Barba, Boal o Bogart? ¿Puede extraerse de todos ellos principios elementales (antropológicos) que den soporte al actor y que le ayuden a adaptarse a los nuevos marcos estéticos que surjan en el teatro del siglo XXI? O, tal vez... ¿la investigación de sus legados, la relectura de sus postulados puede revitalizar la idea de un teatro ritual, artístico y artesanal que subsista en un marco que parece progresivamente gobernado por el mercantilismo y el afán de lucro? (Ruiz, 2008:521-530).

Ruiz, a continuación, afirma que es imposible dar respuesta a estas cuestiones que solo se resolverán cuando gocemos de cierta perspectiva histórica, aunque subraya tres elementos que nos ha legado el s. XX y nos preparan para el futuro:

1. Entender que toda técnica actoral sirve a unos determinados fines éticos y estéticos.
2. El descubrimiento de unos principios antropológicos comunes en las técnicas del actor que operan por debajo de los valores éticos y estéticos.
3. La consolidación del actor como creador.

Ruiz afirma que gracias a Eugenio Barba y su Antropología Teatral, se camina ya hacia una investigación “transcultural y transestética” que busca la pre-expresividad en la que se articula el oficio actoral.

Zarilli (2010) en *A Interpretación (re) considerada* reafirma el punto 1 mientras que parece discutir el 2:

Como imos pensar e falar da interpretación se non podemos facer afirmacións – verdadeiras- sobre a interpretación e se moitas das nosas linguaxes da interpretación con frecuencia presentan principios dualistas? Primeiro, podemos comezar por entender que todas as linguaxes da interpretación son altamente metafóricas. Non debemos confundir un discurso sobre a interpretación como unha representación da cousa que o discurso tenta describir –a práctica da interpretación–. Segundo, dada a imposibilidade de chegar a describir por completo a interpretación, todas as linguaxes da interpretación son necesariamente inadecuadas e consecuentemente provisionais. Así, todas as linguaxes da interpretación precisan ser constantemente (re)consideradas en relación co contexto particular do seu uso e co grao en que unha linguaxe pode axudarnos a tomar conciencia das complexidades da relación corpo-mente coa acción/interpretación, e coa ideoloxía implícita en calquera tipo de interpretación. E finalmente, máis que desesperar, como fixo Copeau (...) cando remarcaba baixo o peso

do obxectivismo científico, ‘neste momento, só podo usar metáforas que os meus estudantes non entenderán, que non penetrarán dentro deles’, podemos celebrar a liberdade de non ter que encontrar unha linguaxe ‘universal’ dunha vez e para sempre. Máis ben podemos empregar a nosa enerxía no desafío permanente de buscar linguaxes da interpretación que mellor nos permitan actualizar un paradigma particular da representación nun contexto particular e para un propósito concreto (Zarrilli, 2010:34).

Tras observar que no se reconece una metodología única y universal para la formación actoral, cabría situar esta investigación atendiendo al “desafío” de actualizar la didáctica de la formación actoral en el contexto académico a través de una (re)consideración de las técnicas de representación de la *Commedia dell'Arte*, en las que subyace esa idea de pre-expresividad transcultural y transestética que propone la Antropología Teatral.

Zarilli reflexiona en el párrafo anterior sobre la dualidad que existe en la formación del actor dependiendo si trabaja desde la técnica corporal o desde la investigación psicológica. También observará la diferencia entre el personaje psicologista, al que llama “completo”, y la persona escénica o el actuante como parte del soporte semiótico del espectáculo. Resulta pertinente describir aquí una metodología aparentemente opuesta a la de Stanislavski a la que se dio en llamar *Teatro Épico*, como primera aproximación histórica al teatro posdramático, en el que cabe insertar estas distintas concepciones.

El *Teatro Épico* surge en Alemania en los años veinte. Primero con Erwin Piscator (1836 - 1966) y después con Bertolt Brecht (1898-1956). Para Brecht el teatro consiste en representar acontecimientos humanos para divertir, pero hay que hacerlo de acuerdo al momento histórico, por lo que necesita una forma de interpretación y puesta en escena, capaces de captar los nuevos conflictos del hombre en el mundo.

Brecht escribe *Madre Coraje* (el drama de una mujer que encuentra en la guerra un medio para conseguir fortuna al mismo tiempo que huye de ella para intentar no perder a sus hijos) en 1939, en pleno apogeo del nazismo.

El teatro de planteamientos o formas dramáticas aristotélicas presenta la sociedad como algo inmutable. Muestra una acción que parezca real para emocionar al público. Brecht cree que el actor sí puede influir sobre los principios sociales, por lo que, en lugar de limitarse a reproducir situaciones, el teatro debe descubrir aspectos de la realidad para provocar la reflexión en el espectador.

Las formas épicas buscan relatar la acción de forma que, aunque el público se emocione, sea consciente de que asiste a una ficción y pueda adoptar una postura crítica respecto al contenido de la representación. Para favorecer la reflexión se utilizan técnicas para “distanciar” de la representación tanto al espectador como al intérprete.

Tabla 1. FORMAS DRAMÁTICAS Y FORMAS ÉPICAS (elaboración propia)

FORMAS DRAMÁTICAS	FORMAS ÉPICAS
Se actúa	Se narra
Se envuelve al espectador en la acción	Se hace del espectador un observador
Se absorbe su actividad	Se despierta su actividad
Se le hace experimentar sentimientos	Se le obliga a adoptar decisiones

Sugestión	Argumento
El espectador simpatiza	El espectador estudia
La tensión aparece desde el principio	La tensión está en todo el desarrollo
La acción es creciente	La acción es oscilante
El pensar determina el ser	El ser social determina el pensar

Entra en juego lo que se denomina “representación distanciadora” o “extrañamiento”, concepto inventado por Brecht que significa mostrar algo conocido de forma que llame la atención hacia la idea o la emoción que expresa. El teatro épico muestra situaciones conocidas pero utiliza una serie de elementos para romper la ilusión teatral y recordar al público que está viendo una ficción. Para convertir ciertas escenas en algo extraño al mundo de lo cotidiano y lo evidente:

1. Se recurre a la música, la iluminación, proyecciones, etc.
2. Se interrumpen los diálogos de los personajes con discursos al público.
3. Se hacen los cambios de escenografía ante los ojos del público.

El actor o actriz también mantiene una actitud distanciada de su personaje, realiza una interpretación distanciadora, que llega al público como alguien lejano, “extrañado”. Para evitar su identificación con el personaje y que el público se identifique con el personaje, el actor se sirve de recursos como:

1. La máscara (como en el teatro antiguo y medieval).
2. Una interpretación gestual, “demostrativa” (Por ejemplo: el gesto intencionadamente grande de *Madre Coraje* cuando niega reconocer el cadáver de su propio hijo o su grito sordo al oír los disparos de la ejecución (lo obvio, lo naturalista, sería gritar o disimular).
3. Hablar en tercera persona de su personaje (Por ejemplo: “Ella está sentada”).
4. Explicar las acciones que realiza su personaje (Por ejemplo: “Yo digo...”).

Estas dos concepciones de la interpretación, la realista de Stanislavski y la distanciadora, son prueba de la necesidad de adecuar la interpretación al estilo teatral dependiendo de la pieza a la que nos enfrentemos. Son antagónicas ya que una propone trabajar desde la identificación del actor con el personaje y la otra desde la distancia entre ambos. Surgen aún dos modelos más, aquél en el que la caracterización del personaje es extrema y extra-cotidiana, y otro en el que el actor entra en escena en primera persona, empleando su propio nombre y sin necesidad de construir un personaje.

#### 1.1.4. Las herramientas del intérprete

Para abordar esta cuestión, resulta oportuno partir del esquema aportado por Giménez (2004), ya que supone una excelente síntesis de los elementos fundamentales que conforman el entrenamiento actoral, no con ánimo de realizar un análisis en profundidad del tema, del que existe extensa bibliografía y cuyas secciones han sido objeto de investigación frecuente, sino con la intención de hacer constar los elementos que actúan en la interpretación de forma genérica, con el fin de facilitar el seguimiento de la lectura de esta tesis.

#### 1.1.4.1. El cuerpo

Los actores y actrices deben conocer y educar a su cuerpo para que este cumpla con su función dramática, consistente en la descripción de una situación teatral y de la acción escénica de su personaje. Este proceso de aprendizaje implica una toma de conciencia progresiva de la imagen corporal. Ello les permitirá hacerse una representación mental de su ser biológico y de su imagen social. De esta forma, actores y actrices habrán conseguido el dominio del gesto.

En función de la época histórica y del contexto cultural, podríamos encontrar infinidad de tipologías de gestos teatrales. Sin embargo, podemos agruparlas en dos grandes clases:

a. El gesto expresivo: Es la concepción clásica de la gestualidad dramática. Es aquella que hace del gesto una manifestación externa de un cierto estado psíquico interno. Desde este punto de vista, todos los sentimientos posibles (alegría, tristeza, etc.) tienen una correspondencia a nivel gestual dirigida al espectador.

b. El gesto como instancia autónoma: En reacción a la concepción anterior, que se basa en un convencionalismo de lo cotidiano, ciertas tradiciones teatrales utilizan el cuerpo como productor de signos que remiten a las reacciones humanas primitivas. Este uso del gesto pretende descubrir un lenguaje que rechaza lo imitativo y que a menudo adquiere resonancias simbólicas.

El cuerpo del actor, por tanto, bascula históricamente entre el naturalismo, en el que el cuerpo es un apoyo a la creación teatral y un instrumento del sentido psicológico, intelectual o moral del texto; la función ilustrativa y redundante de la palabra, con preponderancia del rostro y las manos.

Y el simbolismo, en el que el cuerpo es una entidad creadora de signos originales que no remiten a una psicología, cumpliendo una función icónica, a igual distancia entre el objeto y su simbolización, empleando la gestualidad de todo el cuerpo.

#### 1.1.4.2. La danza

El teatro nace unido a la danza en las primitivas ceremonias rituales celebradas desde el principio de la humanidad. En Grecia, en el coro, además de recitar, se bailaba. También hay danza en el teatro romano.

Los ludios o actores llegados de Etruria danzaban al son de una flauta. El teatro oriental ha mantenido siempre la danza como uno más de sus códigos expresivos. En cambio, en Occidente, el teatro fue concediendo cada vez más importancia a la palabra en detrimento de cualquier otro medio de expresión.

Durante siglos, la danza solamente participó en el teatro como escenas intercaladas en el espectáculo, que el público sentía como escenas de descanso o de relleno, más o menos artificialmente unidas a la obra. Así sucedía en la *Commedia dell'Arte* o en la comedia-ballet francesa del siglo XVI.

La tendencia a separar la danza del teatro se acentúa en los siglos XVIII y XIX con el teatro naturalista y realista. Desde finales del s. XIX, la concepción visual y sensorial del espectáculo (Artaud, teatro simbolista) así como la revalorización de la capacidad expresiva del gesto y el movimiento (Meyerhold, Gordon Craig) potencian una recuperación de la danza como parte integral del espectáculo teatral. A partir del siglo XX, la danza es uno más de los códigos escénicos.

Actualmente, las fronteras entre el teatro y la danza se confunden. Existe una concepción interdisciplinar del espectáculo teatral (teatro-danza o danza-teatro según predomine uno u otro en escena) e incluso multimedia (con utilización de imágenes grabadas).

Cuando se acepta que el movimiento es una acción significativa en sí misma, la danza deja de ser considerada un mero espectáculo visual y se entiende como una de las formas de la interpretación.

Del mismo modo que ha cambiado la relación entre danza y teatro, ha variado también la de los elementos que intervienen en la danza: el cuerpo del bailarín, la técnica, la música:

- a. Expresividad corporal: Bailarines y bailarinas son actores y actrices que utilizan su cuerpo como instrumento de comunicación. El profesional completo debe conocer la técnica de la danza para ejercitar e investigar en la capacidad expresiva de su cuerpo y utilizarla en su interpretación.
- b. Valor de la técnica: Deja de ser un fin para convertirse en un medio. La técnica entrena el cuerpo y lo protege de lesiones, pero sobre todo debe aportar posibilidades para una comunicación más eficaz. No se valora tanto el virtuosismo acrobático como el desarrollo de la capacidad del bailarín para expresar y sugerir.
- c. Música: No es un simple acompañamiento. Su relación con el movimiento corporal (de armonía, de oposición, de juego y experimentación) es también un recurso expresivo.

#### 1.1.4.3. La voz

La voz es la principal herramienta corporal de los actores y actrices. La voz es el punto de encuentro entre el cuerpo y el lenguaje. A través de ella, el actor o la actriz ponen la palabra en acción.

Como en el caso del cuerpo, la voz presenta una serie de cualidades naturales como son el timbre o textura, la elevación y la potencia. La educación de estos aspectos materiales permite al actor modular el ritmo, la entonación y la acentuación; o lo que es lo mismo, la prosodia o cualidad de pronunciación. El dominio de estos factores es fundamental para fijar el sentido global del texto dramático.

Por ejemplo, el ritmo de la declamación define el tempo de la representación, es decir, la forma en que se nos presentan los acontecimientos dramáticos. Este es uno de los elementos más sensibles de la percepción del espectáculo. Cada género teatral tiene un ritmo propio: la comedia tiene un ritmo más vivo que la tragedia.

Como sucedía en el caso del cuerpo, el uso de la voz se orienta hacia dos polos estéticos:

- a. La dicción naturalista: La voz del actor imita el discurso propio de la vida cotidiana.
- b. La dicción artificial: La oralidad se distancia del modelo anterior para buscar otros registros expresivos a través de múltiples recursos enfáticos y retóricos. Lo hablado o lo vocalizado pasa a ser un material dramático independiente y cargado de otros sentidos.

#### 1.1.4.4. La máscara

Desde los ritos dionisiacos pre-teatrales, los actores griegos se cubrían la cara con máscaras o embadurnándose con barro o azafrán.

Las enormes máscaras griegas servían para tipificar al personaje y permitir que un actor pudiera interpretar a varios papeles. El hecho de facilitar la visibilidad de su expresión aumentaba el efecto catártico en el público, sobre todo en la tragedia, donde los personajes nobles utilizaban también unos zancos (coturnos) para sobresalir del coro.

El uso de la máscara proviene del carácter sagrado de los orígenes del teatro. Al revestirse de elementos no habituales como la máscara o el maquillaje, el hombre esconde su aspecto externo conocido y muestra otros aspectos ocultos en su interior alcanzando una presencia sobrehumana, universal.

El paso siguiente es que sea el elemento que transforme al actor en personaje. Con la máscara desaparecen con los rasgos del actor y se dejan ver únicamente los del personaje. Al cubrir al actor, se descubre al personaje.

Con la re-teatralización, que supone una percepción de la escena como lugar lúdico y artificial, y la promoción de la expresión corporal, el teatro occidental contemporáneo ha recuperado el uso de la máscara.

La máscara tiene las siguientes funciones:

- a- Disfraz: Permite observar a cubierto de las miradas. Libera las identidades y las prohibiciones.
- b- Neutralización de la mímica: Al ocultar la expresividad del rostro, fuerza el dominio de la gestualidad.
- c- No-ilusión y distanciación: Desrealiza al personaje introduciendo un cuerpo extraño en la identificación del espectador con el actor.
- d- Estilización y amplificación: Deforma o estiliza la fisionomía humana transformándola en caricatura. En la *Commedia dell'Arte* remarca el carácter grotesco de los personajes.

Además, tiene lo que se llaman “prolongaciones de la máscara” pues, actualmente, la máscara no se limita al rostro, sino que está estrechamente relacionada con la mímica, la apariencia global del actor y la plástica escénica; esto es, el maquillaje y el trabajo con los músculos faciales inmovilizados en una expresión fija fabrican una máscara sin objeto exterior, como exploraran Grotowsky, Craig o Kantor. Así, la máscara sobrepasa el rostro y forma una plástica animada y el actor aparece casi como una escultura o una marioneta.

#### 1.1.4.5. La improvisación

La improvisación teatral es una técnica de actuación donde el actor representa sin ensayos previos y sin memorizar un texto. La improvisación se entiende como una herramienta de creación teatral en la que actores y actrices son autores de un texto escénico, no literario, y como uno de los ejercicios básicos de la formación actoral.

Para la mayoría de las escuelas interpretativas del s. XX la improvisación es una técnica básica para la preparación actoral, de forma que Artaud, Stanislavsky, Meyerhold, Craig o Strasberg la emplearon como eje central de sus métodos, ya que permite al actor desarrollar su imaginación, su emotividad o su flexibilidad.

Stanislavsky la utiliza cuando defiende el valor de la acción física sobre la investigación psicológica: una vez leído el texto, antes de memorizarlo, los actores intentan improvisar las acciones y los gestos que creen que utilizaría su personaje, afirmando que dominar las acciones del personaje permite imaginar sus emociones. En otro sentido, para Strasberg

(1901-1982) permite desarrollar la espontaneidad necesaria para crear en cada interpretación “la ilusión de la primera vez”.

Es de suponer que los primeros espectáculos teatrales nacieran de la improvisación. El uso de esta técnica en la creación de espectáculos florece al máximo con la *Commedia dell'Arte*, en la que los actores improvisan a partir de un *canovaccio*, más o menos aprendido, apoyándose en unos personajes fijos. Estos esquemas se colocaban entre bambalinas para que los actores pudieran consultarlos y recordar las frases clave o *batute* en que tenían que apoyar su improvisación.

Para cerrar este apartado, nos apoyaremos una vez más a las palabras de Rodríguez Cuadros (1998) acerca de la improvisación:

Hablar de la *Commedia dell'Arte* y de su aportación a la técnica del actor supone, frecuentemente, recorrer el camino o viaje del mito de la improvisación. Sin duda en este tipo de teatro el cuerpo del actor se constituye en un laboratorio de fórmulas arrancadas de su propia expresividad. Pero si atendemos al complejo sistema de *personae*, de tipos y máscaras que se producen, la sospecha de una técnica previsible, consciente, se adueña de esta trayectoria puramente teórica. El actor es dueño de un personaje del que se le ofrece apenas un boceto sin ningún referente textual fijo. Todas sus acciones se ajustan entonces a adecuar su propia existencia física a un tipo dado y ello debe mostrarlo en signos evidentes como el tono de voz, un vestido, un sistema de gesticulación, un determinado discurso retórico. Es posible que él añadiera o compusiera de manera personal estos signos organizadores. Pero lo cierto es que el antes y el después de su momentánea encarnación de un personaje debe quedar asegurado: su improvisación debe limitarse a ciertos elementos poco sujetos a la convención. Y, para ello, son imprescindibles una suerte de referencias o preparación técnica. (...) La *Commedia dell'Arte* no es, en principio un concepto puramente artístico sino profesional, comercial, casi industrial. Críticos como Benedetto Croce han recordado el verdadero sentido etimológico del concepto (...) si a este sentido de oficio o de profesión añadimos el de talento o habilidad especial que reconoce Allardyce Nicoll, se entenderá el relevante papel que el mundo de los cómicos italianos tendrá en la gestación de la técnica profesional de los actores europeos. (...) Es pues la praxis profesional o el ejercicio de una técnica adquirida lo que permitía al actor de la *commedia* entregarse a una improvisación, y ésta era cautelarmente delimitada por aquella técnica que ayudaba a preservar una tradición y la experiencia de adecuar los propios recursos a una determinada saga de tipos o personajes. Era una técnica, aunque, en efecto, no lo parecía: era una ciencia reservada, sin discursos ni reflexiones teóricas abiertas, pero que daba como resultado una suerte de segunda naturaleza con la que se identificaba a los personajes como si fueran sus propias máscaras. (...) Superado el mito de la libre fantasía creadora, la crítica actual redefine el concepto de improvisación practicado por los profesionales italianos de los s. XVI y XVII como un archivo o sistematización personal de repertorios verbales o gestuales previamente determinados. Por tanto una forma, aunque peculiar, de retórica. (...) Una técnica de esfuerzo para o por llegar a algo. Esto es, en nuestra opinión, un oficio. (Rodríguez Cuadros, 1998:120-122)

Varias formas teatrales de la escena moderna relacionadas con la *Commedia dell'Arte*, las de creación colectiva y las de reivindicación del elemento visual y gestual, mantienen el poder de la improvisación como fórmula para una creación teatral viva, única e irrepetible, como el *Théâtre du Soleil* en la actualidad o el *Living Theater* en su momento.

## 1.2. LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

La *Commedia dell'Arte*, también conocida como *Commedia de Maschere, all'improvviso, a soggetto o di Zanni* (Pavis, 2002), es un modelo de espectáculo escénico que nace en la Italia del Renacimiento y que llegó a alcanzar su máximo esplendor entre los siglos XVI y XVIII (Fernández, 2006). Se extendió por toda Europa con especial calado en España, Francia e Inglaterra (Uribe, 1983), donde dejó una huella tan honda que su tradición nunca se extinguió por completo, de forma que, con el paso del tiempo, ha influido profundamente en las diferentes artes, tanto escénicas como plásticas y audiovisuales:

Hoy día el teatro, en su búsqueda de medios que respondan al momento actual y para defenderse del asedio del cinematógrafo, se ha vuelto hacia el mundo fantástico, estilizado y alegórico de la Comedia del Arte. (...) El cine mismo, al abrir sus posibilidades, dio ocasión a que se creara un personaje que podría haber formado parte de la mascarada “dell'Arte”. La figura de Chaplin, su movimiento alternado de torpeza y agilidad, su calidad de bufón emotivo, lo ponen entre las personalidades de un Pedrolino y de un Pulcinella (Uribe, 1983:125).

Para abordar la definición de la *Commedia dell'Arte* es recurrente comenzar por la historia del propio término: “(...) *Commedia dell'Arte* es una fórmula que se remonta sólo al siglo XVIII, acuñada por el tratadista Giuseppe Baretti en sus comentarios a una edición de Goldoni de 1750.” (Fernández, 2006). Probablemente, este hecho provoca la frecuente confusión de atribuir la invención del término al propio Goldoni (Fava, 2007), y hay incluso quien afirma que el término ya debió ser utilizado con anterioridad (Henke, 2002).

Sea como fuere, en Italia, el término “arte” hacía referencia a la agrupación gremial, económica y política de la época medieval y renacentista, con lo que se reconoce así a las gentes del teatro como los “artesanos de la comedia” o, empleando un vocabulario más actual, la profesión teatral. Esta distinción para con los artistas precedentes supone una verdadera toma de conciencia por parte de la sociedad, de las autoridades políticas y eclesiásticas, y de las propias compañías renacentistas, de la necesidad de una técnica para su desempeño profesional, que les distancia, aunque no totalmente, de la imagen negativa que arrastraban (Henke, 2002; Taviani y Schino, 2007).

El siguiente recurso al que se suele instar es a la narración histórica de sus orígenes. Es nuestro objetivo en esta definición aclarar las características principales y las particularidades que la singularizan respecto a los demás estilos teatrales. Ajustar un análisis de las características de un estilo teatral a los modelos habituales para el análisis de espectáculos es factible, aunque resultaría incompleto. Siendo así y con la intención de mantenernos en un esquema bien fundamentado, nos apoyaremos además en los textos de los más destacados especialistas en *Commedia dell'Arte*, en los que se suelen desglosar sus características.



Figura 4. *Los tres músicos* o *Tres músicos enmascarados* (1921), Pablo Picasso. Óleo sobre lienzo, 203 x 188 cm. Philadelphia Museum of Art.

### 1.2.1. Escritura

En el caso de la *Commedia dell'Arte*, debemos considerar la oralidad por encima de la textualidad (Henke, 2002), ya que se trata de un modelo espectacular que emplea la improvisación para crear sus acciones y sus textos. Dicha improvisación no es fruto de una repentización sino del estudio de diversas posibilidades para abordar cada situación, entre las que cabe la incorporación de textos en prosa o verso, canciones o juegos cómicos preestablecidos. Otro de los rasgos más característicos de la *Commedia dell'Arte* es la tipificación dialectal o multilingüismo (Pandolfi, 1957; Oliva y Torres, 1997; Fava, 2007), consistente en el empleo de los diferentes dialectos del italiano según la procedencia de cada personaje, como explicaremos más adelante.

#### 1.2.1.1. La técnica de improvisación

A continuación describiremos las diferentes técnicas y recursos de improvisación que los cómicos empleaban para construir sus *scenari*<sup>12</sup>:

The performers did not improvise freely but rather within a limited framework. Indeed, Andreini tells us that Scala provided everything but the words the actors spoke. The actors improvised upon what was, in most instances in Scala, a carefully constructed scenario. Further, improvisation was delimited (and facilitated) by actors playing a single role, often for life, by the scenarios' repetitions of the same bourgeois domestic conflicts and by avoidance of religion, politics, and commerce and, for the most part, of children, mothers, peasants, and aristocrats. Because actors rehearsed, and they repeated performances of a scenario, they likely fell into familiar patterns (Schmitt, 2010:230).

##### 1.2.1.1.1. El *canovaccio*<sup>13</sup>

La técnica de la improvisación en la *Commedia dell'Arte* parte de la inexistencia de un texto escrito a la manera convencional. En su lugar, los actores recitan *all'improvviso* sobre una estructura prefijada, que puede ser extraída de la trama de una pieza teatral clásica, actual o de creación propia. Se trata de una creación colectiva de los actores que improvisan verbal o gestualmente sobre una estructura argumental previamente acordada. (Pavis, 2002). Estas estructuras denominadas *canovacci* son absolutamente sintéticas y definen solamente las entradas y salidas de los personajes junto a una breve descripción del momento de la fábula en el que se encuentran y del suceso que se va a desarrollar:

Aunque ya existían improvisaciones en las Atelanas y Mimos, los actores de la *Commedia dell'Arte* lo hacían sobre esquemas o argumentos predeterminados en *canovacci*. Muchos de ellos procedían de textos antiguos, adoptando sus tramas en beneficio de las nuevas formas imperantes en la escena renacentista. Al fondo del tablado, tras el foro, se colocaba un libreto en donde los actores cotejaban las entradas y salidas que debían efectuar, aunque los diálogos podrían variar o evolucionar según la habilidad o inspiración de los cómicos (Oliva y Torres, 1997:129).

Fernández Valbuena reproduce en su *La Comedia del Arte: materiales escénicos* (2006), algunos de los más representados *canovacci*. Sirva como ejemplo este fragmento de *La*

---

<sup>12</sup> Scenari: "El *canovaccio* detallado de una comedia entera, descrita escena por escena, incluyendo instrucciones prácticas y poéticas, pero sin especificar líneas de parlamento para los actores, que se le confía a la invención de los actores en escena" (Fava, 2007: 246).

<sup>13</sup> Los *canovacci* son breves esquemas sobre los cuales las compañías realizaban sus espectáculos improvisados, los cuales colgaban a la vista de los actores para que los emplearan como guía durante la representación. "El esbozo escrito de una acción escénica, ya sea de una acción simple o toda una comedia. (Fava, 2007: 243)

*Muerta Viva*, perteneciente a la colección del *Teatro delle favole representative*, de Flaminio Scala, en la traducción que aporta Fernández (2006:44):

Acto I - De Noche

Horacio escucha de su amigo Flavio su dolor por la muerte de Flaminia, por la que sentía un honesto cariño y, oyéndolo lo compadece. Flavio se marcha por la calle con su dolor y Horacio habla de su amor por Flaminia quien, también por amor a él, se ha fingido muerta; en eso

Pantalón, Graciano y los criados vienen de acompañar a Flaminia a su sepulcro; se consuelan entre sí. Pantalón entra en su casa y Graciano se va con sus criados. Horacio lamenta el dolor que sufre el padre de Flaminia; en esto

Pedrolino entra y dice a Horacio que está todo en orden, y pregunta qué han de hacer con Flaminia. Horacio, que la lleve a su casa. Pedrolino le enseña las sogas y demás aperos para sacar a Flaminia del sepulcro. En esto (...)

1.2.1.1.2. *Los módulos*

A su vez, las compañías recurren al montaje de una serie de escenas de repertorio o *módulos*, que repetirán en diferentes *canovacci* y que modificarán ligeramente para adaptarlas a los pormenores de las diferentes tramas que se van a desarrollar. Esta técnica consiste en que el elenco ensaye un formato fijo de las escenas más frecuentes y características que aparecen en las historias clásicas, como puede ser la ceremonia de una boda, el secuestro de algún personaje o una gran pelea en una taberna. De esta forma, ganarán en agilidad a la hora de enfrentarse a nuevos montajes, configurarán su propio estilo y elevarán la calidad de la ejecución.

La composición modular consiste en la pre-configuración de todas las partes de la comedia; no de una determinada comedia, sino de todas las posibles comedias, que pueden ser “montadas” con la recombinación hasta el infinito de las partes pre-confeccionadas (Fava, 2007:90).

1.2.1.1.3. *Tiradas*<sup>14</sup> y *lazzi*<sup>15</sup>

Los actores, especialistas en su papel, conocen a la perfección los modos de reaccionar de su personaje y los modelos de relación que éste tiene para con el resto del elenco, además de innumerables recursos como las *tiradas* y los *lazzi* propios del arquetipo, con lo que pueden entrar y salir de la situación colmándola de diferentes juegos y trucos preestablecidos, o de ingeniosas salidas improvisadas fruto de la inspiración del intérprete, entregado profundamente a la magia del momento (Pandolfi, 1957; Pavis, 2002):

(...) the *lazzo*, or the special technique of bodily expression used on the stage to create a moving physical work of art. The *commedia dell'arte* collected lists of gestures and actions which made up their *lazzi*. They had a repertoire of nonverbal behavior and

<sup>14</sup> Las *tiradas* son colecciones de fragmentos de textos, de poemas o canciones que el actor tiene en repertorio y que va encajando aprovechando las oportunidades que le dan los avatares de la escena, de forma que su improvisación se ennoblece. Este tipo de juego se puede desarrollar entre varios actores que pueden incluso llegar a “secuestrar” diálogos de otros textos en los que estén trabajando, con lo que podríamos asistir a una suerte de “escena del balcón” de *Romeo y Julieta* entremezclada con el monólogo de la olla del *Anfitrión* de Plauto, por ejemplo. (Pandolfi, 1957; Henke, 2002)

<sup>15</sup> Los *lazzi* son escenas cómicas propias del personaje que los ejecuta y que pueden provenir de diversas fuentes, tanto de la tradición histórica de la *Commedia dell'Arte*, de variaciones o versiones sobre estos, o incluso de la creación propia. Los *lazzi* pueden repetirse durante la pieza de forma que el público se familiarice con ellos, llegando en ocasiones a poder participar del juego. Al igual que las *tiradas*, pueden ser juegos de entre uno o varios actores, y no suelen servir para que la trama avance, sino que contribuyen al dinamismo y a la espectacularidad del montaje. “Consistían en posturas, gestos, guiños y juegos de escena y de palabra que efectuaban para provocar la risa a través de lo burlesco e inesperado o para alegrar una escena y reanimar un juego” (Uribe, 1983:39).

knew how to use it to elicit the right response from the audience. Some of the *lazzi* was listed by Scala, who played with the Accessi Company. Basically, (...) focuses on the *lazzi* of buffoonery, which expresses physical humor, and the *lazzi* of / courtship and sexuality which is used to achieve risqué humor. Another type of *lazzi* (...) is the physical dexterity and acrobatic ability of the commedia actors. The success of the *lazzi* depended upon gestures and body movement, but also on eye contact, timing, and the tempo at which movements were executed. Physical agility, balance, and style were especially valued by these Italian artists (O'Brien, 1990:183).

Cada actor, compone así su *zibaldone*<sup>16</sup>, que es un manual de referencia donde refleja los *lazzi*, *tiradas*, juegos y repertorios que corresponden a su personaje, los cuales tienen diversas procedencias, desde la transmisión oral más antigua hasta la creación propia, lo que hace de la *Commedia dell'Arte* un estilo que se reinventa constantemente y que actualmente acepta e incorpora elementos provenientes de otras tradiciones culturales. En referencia a esta cuestión, nos remitimos a lo que afirma la actriz y pedagoga Claudia Contin Arlecchino (2001) en su *Viaje de un Actor por la Comedia del Arte*:

(...) Ya está claro que el personaje de Arlequín es libre del todo, hasta de sí mismo, y justamente por eso creemos que es inmortal; quizás sea uno de los grandes personajes del teatro que sabrá sobrevivir al teatro mismo, como Hamlet. En esa libertad están contenidas todas las posibilidades de transformación y reinención en torno a este gran arquetipo que cambia de aspecto pero mantiene la misma alma: el Trickster de Iben (Nagel Rasmussen) no es menos intensamente Arlequín que el desenfadado Arlequín de Moretti y nos parece no haber visto nunca un Arlequín más Arlequín que el Arlequín negro de Mor Awa Nang” (Contin, 2001:125).

#### 1.2.1.2. Tipificación dialectal

Otra de las características fundamentales de la *Commedia dell'Arte* es el empleo de diferentes lenguas que caracterizan a sus personajes según sus procedencias:

Los actores interpretaban aportando todo un bagaje de conocimientos y saber popular, en donde el idioma jugaba principal papel. La vieja división regional italiana, que origina toda una rica variedad dialectal, es, así, aportada a este tipo de comedia popular. La tradición, y la lengua, marcan la procedencia bergamasca de Arlequín y Brighella, el origen napolitano de Pulcinella, la ascendencia veneciana de Pantalón o la boloñesa del Doctor. De esa manera, los actores fueron especializándose en cada uno de esos tipos, funcionando sus rasgos localistas como inspiradas notas de humor (Oliva y Torres, 1997:129).

---

<sup>16</sup> Cuaderno de notas. “Contiene sentencias graciosas, diálogos escénicos, prólogos –alguno de ellos pensados para que los interpretara una mujer- traducciones de tragedias italianas y, por supuesto, *scenari* (...)” (Fernández, 2006:3).

No se trata, por tanto, de un simple recurso expresivo más, ni de una intencionalidad meramente cómica, sino que refleja la astucia de los cómicos italianos para resolver una situación de gran complejidad:

El multilingüismo (hoy en día multidialectismo) de la *Commedia*, traduce en poderosa solución expresiva una exigencia práctica, concreta, impuesta por las características lingüísticas de la Italia del Cinquecento. La difusión de la “lengua nacional” iba para largo y los dialectos, mejor deberíamos decir lenguas, eran –y aún lo son– numerosos; por aquel entonces eran hablados por todos, casi nunca eran escritos, y, salvo escasas excepciones, ocupaban áreas muy pequeñas; de tal manera que de Florencia a Milán, el viajero habría atravesado una decena de áreas lingüísticas distintas, perfectamente definidas. (...) Ahora bien, en una situación como ésta, no resuelta aún por la lengua nacional, era impensable llevar en *turnée* un espectáculo expresado en una única lengua, que hubiera resultado comprensible sólo en un área, demasiado reducida como para justificar una profesionalidad que se mantenía gracias a la continuidad, a la permanencia, día tras día, año tras año, en el Arte. (...) Y he aquí la solución: la de atribuir a cada carácter una procedencia distinta (Fava, 2007:153-154).

Siendo así, en el panorama actual nos vemos en la obligación de resolver esta cuestión, en aras de permanecer fieles al estilo. Tanto Carlo Boso en sus cursos internacionales, como Claudia Contin Arlecchino o el propio Antonio Fava optan por invitar a cada intérprete a utilizar su propia lengua materna, con lo que pueden llegar a confluír en escena varios idiomas de diferentes países. Durante el proceso de ensayos, se suele llegar a descubrir una jerga basada en palabras de origen común o italianizaciones, que llevan a la generación de pequeños “esperantos” que facilitan la comprensión del receptor, sea cual sea su idioma:

Hoy en día, en términos de continuidad de la *Commedia*, el principio del multilingüismo se impone a nivel mundial: toda lengua del mundo puede entrar en el Arte, en el mismo escenario, en la misma comedia. (...) dirigiendo, por ejemplo, una *Improvvisa* con una compañía monolingüe, hay que ejercer en la lengua única un tratamiento fraccionador o multiplicador, buscar varias jergas con su reserva de vocablos y expresiones y de allí extraer la variedad lingüística requerida; se trata de obtener un “multijergalismo” que permita hacer hablar a los distintos personajes según el carácter, la cultura, la ubicación social, la edad, las urgencias y emergencias (Fava, 2007:155).

### 1.2.2. Tiempo

Este aspecto no es genérico y por lo tanto debería especificarse en cada pieza en concreto. Sí es característica común que se produzca un distanciamiento entre el tiempo real, que suele



Figura 5. Distribución dialectal en Italia. (Fuente: Conociendoitalia.com, 2017).

estar representado por los actores y actrices ubicados en los laterales a vista de público, y el propio público que participa habitualmente de la acción; en contraposición con el tiempo ficticio, que suele ser ubicable entre los siglos XVI y XVIII, cuando se trata de un espectáculo de *Commedia dell'Arte* “tradicional”.

Ya en el plano de la ficción cabe citar a Antonio Fava en *La máscara cómica en la Commedia dell'Arte* (2007) quien apunta lo siguiente:

La percepción circular, mágica y/o natural y repetitiva del tiempo junto con aquella otra lineal, histórica y “consecuente”, coexisten en la *Commedia dell'Arte*: la base cultural tiende a conservar mensajes fijados en los siglos precedentes: carácter cíclico de la naturaleza, continuo retorno, la misma repetición de los personajes y de sus problemas en todas las comedias del arte. La vicisitud en sí misma es “histórica”, lineal, los argumentos son contingentes; los intentos de solución de los problemas son empíricos con rasgos de cientificismo. Los caracteres, considerados por separado, corresponden a las distintas concepciones: criados y viejos son circulares; los enamorados son lineales; para los *capitani* cabe diseñar un tiempo propio y exclusivo: el Capitano vive en un mundo de fantasía, en cuyo interior sus músculos, su arrojo, su fascinación, su valor, y su naturaleza vencedora son hechos indiscutibles, realidad; el *realismo fantástico* del Capitano no es sólo fantasía enferma de un pobre frustrado, sino que es también universalidad del tiempo. (...) La circularidad de los otros grotescos queda estrechamente unida a su carnavalismo; son fuerzas de la naturaleza y no pueden expresarse más que de manera cíclica, infiriendo, con su único ser y actuar, un funcionamiento idéntico en los hechos, en los acontecimientos: todo retorna. La historia, burguesísima, la hacen los Enamorados. Ellos, superando el momento de desubicación, de locura, de tormento, tiran en línea recta. Este tiempo mixto de la *Commedia dell'Arte* es el indicio más seguro de su colocación “de puente” entre pensamiento “antiguo”, circular, y pensamiento “moderno”, lineal; ese intruso temporal que es el Capitano es, quizá, la nota más gratuita y por ello precisamente la más poética de todo el sistema (Fava, 2007:71-72).

En un plano diferente, es frecuente el empleo del juego con el tiempo como recurso cómico: el anacronismo, la repetición, el cambio de ritmo, la precipitación, retardo, entre otros recursos (Fava 2007).

### 1.2.3. Espacio

La presentación habitual de un espectáculo de este estilo está compuesta por dos espacios simultáneos, la escena y las zonas de apoyo, en las que se puede ver a actores y actrices durante sus tiempos de espera, fuera de sus personajes, atentos a la acción que transcurre en el espacio ficticio. En estas zonas, situadas a los laterales y a vista de público, los intérpretes se afanan en la creación de atmosferas sonoras y brindan todo tipo de apoyo a los compañeros que están trabajando dentro (Rudlin, 2007).

### 1.2.3.1. Puesta en escena

El encargado de orquestrar al colectivo, que suele estar compuesto por entre diez y quince actores y actrices, es denominado *Corago* o *Capocomico* y, además de ejercer las labores propias de la dirección de escena, suele ser el autor del *canovaccio* e incluso participar en la obra como actor (Pandolfi, 1957; Nicoll, 1977; Taviani y Schino, 2007). Los temas o argumentos suelen ser recurrentes:

The plots were comic, tragicomic and, occasionally, comic-pastoral. Some of the most often used devices included disguises, identifications, misunderstandings, kidnappings, spells, and magic. The central theme revolved around the love of young couples, the jealousies and rivalries of the old ones, and the intrigues of the *zanni* (Stoytcheva, 2002:104).

Tras realizar una serie de ensayos, el *Corago* decide qué *tiradas*, *lazzi*, canciones o juegos quedarán definitivamente en la pieza y reelaborará el *canovaccio* incluyendo todos estos nuevos apuntes, configurando así lo que entendemos hoy día por un libro de dirección. A este escrito definitivo se le denomina *centone*, documento que históricamente gozaba de gran relevancia ya que incluía, además, notas sobre los pormenores de la producción, como registros de gastos y previsiones de ingresos, contratos, listados de utilería y vestuario, etc. (Rudlin, 2007)

### 1.2.3.2. Interdisciplinariedad

La *Commedia dell'Arte* es un modelo de espectáculo interdisciplinar (Pandolfi, 1957; Nicoll, 1977; Uribe, 1983; Rudlin, 2007) ya que estamos ante una estructura teatral en la que tiene cabida cualquier tipo de juego escénico. La palabra *Commedia* dentro del término se refiere al teatro en general y no solo al teatro cómico. Cuando se hace alusión a la palabra *Arte*, que algunos atribuyen simplemente al *savoir-faire*, no hay que olvidar que también se hace mención al oficio artesanal (Pavis, 2002), en este caso el propio de aquellos que se ocupan de hacer comedias, con lo que el término *Commedia dell'Arte* significa literalmente “teatro profesional”, como ya hemos apuntado. El término interdisciplinariedad hace referencia a la capacidad de integrar diferentes técnicas, como describe Schmitt (2012):

In addition to the use of the body for the expression of meanings and emotions, Scala specified that some of the characters required other physical skills: the ability to engage in sword play, to dance, sing, and play musical instruments. The role of Arlecchino required that he be able to carry other actors and perform stunts with travel ling bags and trunks and, in two scenarios, with a ladder. (Shmitt, 2012:328)

Como ya comentamos en la introducción, tampoco sería justo encasillar la *Commedia dell'Arte* dentro de una especialidad concreta en interpretación. A pesar de que sus personajes son marcadamente grotescos y requieren una óptima condición física, y a pesar de la gran exigencia técnica del manejo de la máscara y la presencia continua de la acrobacia, el uso de la voz y el empleo de la palabra es constante, tanto en forma improvisada como a través de fragmentos de textos y diálogos memorizados, con lo que se hace imprescindible la destreza en el manejo del texto hablado y en la técnica vocal, el conocimiento de la dramaturgia y de la



Figura 6. Zona de apoyo. Espectáculo *Ratas!* de Gli Indignati (2014), dirigido por F. A. Llera Rodríguez (Fotografía: F.A. Llera Rodríguez, Padua, 2015).

literatura dramática. De igual forma, la presencia de la música, el canto, la danza y las distintas disciplinas circenses son muy frecuentes y, por lo tanto, suponen una característica más de sus puestas en escena (Nicoll, 1977; Uribe, 1983; Rudlin, 2007). Las compañías, de hecho, se especializaban en diferentes técnicas que acabaron dando lugar a sub-géneros dentro de la propia *Commedia dell'Arte*, cuyas derivaciones dieron lugar a manifestaciones escénicas de gran relevancia, como por ejemplo la Ópera Buffa que frecuentaron maestros de la talla de Vivaldi (Weiss, 1984) o Mozart:

(...) these features of opera buffa reflect their origins in the improvisatory tradition of the commedia dell'arte in terms of both performance and pedagogy. The clever servant girl, the put-upon drudge, the windbag, the sleazy playboy, the love-struck youth, the resourceful outlaw: all these musicodramatic archetypes are rooted in the improvisatory traditions of itinerant commedia dell'arte troupes, whose slapstick routines had entertained outdoor audiences throughout Europe since the sixteenth century. Many troupes consisted of extended families, each member of which would spend years studying a character's bearing, gestures, speech, and other traits. (Moseley, 2011:343)

Estamos, pues, ante un modelo en el que se conjugan diferentes artes escénicas y que por lo tanto requiere una formación muy completa por parte de un elenco artístico que, con mayor o menor destreza, debe ser capaz de desenvolverse en cualquiera de los ámbitos mencionados.

Asistimos a un tipo de espectáculo muy dinámico, en el que el ritmo es siempre muy elevado gracias, entre otras cosas, a los innumerables cambios de disciplina que se integran de forma absolutamente orgánica en el devenir del argumento que se va a desarrollar, el cual pasa prácticamente a un segundo plano, apareciendo y desapareciendo al antojo de los intérpretes y de su virtuosismo como improvisadores (Pavis, 2002; Fava, 2007).

#### 1.2.4. Personaje

##### 1.2.4.1. Máscara



Figura 7. Moldes de madera e útiles para la fabricación de máscaras de cuero en el taller de Stefano Perocco en París. (Fotografía: F.A. Llera Rodríguez, París, 2014)

La estética de este tipo de espectáculo posee un gran componente visual ya desde la ejecución técnica de sus personajes, los cuales construyen su corporalidad y sus movimientos de forma muy peculiar con el fin de poner el acento desde lo físico, hasta sobre las características emocionales, morales o intelectuales que los definen. Esta función la cumplen y complementan también las medias máscaras de cuero que portan la mayoría de los

personajes (Pavis, 2002; Contin, 2001 y 2003; Fava, 2007) cuyo rasgo más sobresaliente es el *nasso*, una “nariz superlativa” que, como símbolo fálico por excelencia, nos informa del vigor sexual del personaje, como en el caso del anciano *Pantalone*, que luce apéndice ganchudo y aguileño que apunta ligeramente hacia el suelo.

Tanto la indumentaria como las propias máscaras deben cumplir con los cánones clásicos de la tradición de la *Commedia dell'Arte*, ya que el grupo de arquetipos se repite en todas las piezas y deben ser reconocibles para el público sea cual fuere la compañía que represente.

A diferencia del teatro “convencional” en el que los actores prestan su cuerpo y su voz a los personajes y los interpretan haciéndolos únicos e irrepetibles, los tipos de la *Commedia dell'Arte* subsisten en el tiempo a través de los actores que los representan, quienes se responsabilizan en adoptar rigurosamente sus gestos y sus formas características (Nicoll, 1977), lo que obliga a especializarse en un personaje concreto y llevar a cabo un entrenamiento particular para conseguir dominar los elementos compositivos de su máscara<sup>17</sup>.

Sirva como anécdota ilustrativa el hecho de que en el gremio de los comediantes se dice que es el personaje el que elige al actor y no el actor al personaje, con lo que es necesario tomar contacto con todos ellos hasta que uno, sin saber cómo, se va apoderando del actor en cuerpo y alma y a partir de entonces, serán compañeros de viaje para toda la vida. Es de hecho un objeto absolutamente teatral y portador de una poética escénica propia:

Vale ricordare che la drammaturgia di azioni è una conseguenza diretta del teatro delle maschere. Un teatro fatto con la maschera non potrebbe altrimenti essere de-scritto o pre-scritto, in quanto la maschera per definizione non pensa, ma agisce; ed anzi essa stessa risponde a quei tre requisiti che contribuiscono a definire l'azione: è evento in quanto contraddizione incarnata fra l'attore e il tipo, fra il vivo e il morto; è agente, in quanto non può non suscitare un effetto; è icona, in quanto rimanda a un sistema di rappresentazione figurato, sia quello della demonologia da cui proviene, sia quello posteriore dell'arte che l'ha interpretata. Senza dire che anche concretamente, nella sua fisicità, la maschera condiziona palesemente i modi della narrazione; e non solo grazie alla tipizzazione del personaggio, di cui la coazione a ripetere è solo l'aspetto più immediato e superficiale; ma proprio per i limiti oggettivi che pone alla recitazione dell'attore (visivi, acustici, motori), per la tendenza alla segmentazione del movimento del corpo e in genere dell'espressione. (Cuppone, 2001:129).

#### 1.2.4.2. Personajes arquetípicos

La *Commedia dell'Arte* nos plantea un sistema de personajes arquetípicos que no solo caricaturizan los diferentes estatus del individuo inserto en la sociedad, sino que responde a la humana inquietud de exponer y describir las realidades de las diferentes épocas y de ensalzar las vivencias y costumbres de los distintos sistemas sociales, denunciando sus injusticias y celebrando sus virtudes. Según afirma Meyerhold en su *Teoría Teatral* (2003), en referencia a lo grotesco en el teatro:

No es cierto que no sepamos reír. Pero nuestra risa, breve y afinada, es la del hombre cultivado que aprendió a ver el fondo de las cosas considerándolas desde lo alto. ¡Profundidad y quintaesencia, brevedad y contrastes! El pálido Pierrot de largas piernas se desliza a través de la escena sugiriendo por sus gestos la eterna tragedia de la humanidad y, en seguida, le sucede en el ritmo endiablado la vivaz arlequinada, lo cómico sigue a lo trágico y la canción sentimental hace sitio a la brutal sátira. (Meyerhold, 2003:59)

Así pues, en la *Commedia dell'Arte* encontramos todo un engranaje de personajes-máscara que caricaturizan la esencia del ser humano, exagerándolo hasta tal grado que desentraña sus instintos más profundos para mostrárnoslos a primera vista, sin eufemismos,

<sup>17</sup> En *Commedia dell'Arte* se suele emplear la fórmula “máscara física” para referirse al personaje, aunque este no lleve realmente una máscara (Fava, 2007). Esto supone que todos los actores deben emplear las técnicas propias del trabajo con máscaras, insisto, aunque su personaje no la utilice, como es el caso de Colombina, el Infarinatto o los Innamoratti.

jugando con una poética de ironías inocentes capaz de sonrojarnos, de celebrar con risas nuestra propia verdad como el que se mira al típico espejo cóncavo de un parque de atracciones. Este código nos remite a las necesidades más básicas de los seres humanos y nos conecta directamente con nuestra naturaleza animal, con nuestros miedos y con la urgencia por sobrevivir, que queda reflejada a través de las claves motivacionales de los distintos caracteres (Nicoll, 1977; Uribe, 1983; Oliva y Torres, 1997; Henke, 2002; Pavis, 2002; Contin, 2003; Fernández, 2006; Fava, 2007; Rudlin, 2007).

Dentro de estos parámetros, los especialistas realizan una división en un mínimo de dos grandes grupos de personajes según su capacidad para conseguir sus objetivos: criados y señores; lo que nos lleva a observar en primer lugar su posición socioeconómica y en segundo lugar su astucia e inteligencia para manejar y manejarse dentro de los diferentes grupos sociales.

#### 1.2.4.2.1. Los Zanni



Figura 8. Franca Trippa y Fritellino (ca. 1621-25).  
Jacques Callot  
Museo de la Scalla, Milán  
Óleo sobre tabla basado en su serie de grabados de  
*Balli di Sfessania* (ca. 1621-22).

En función de lo referido, diferenciamos pues los *Zanni* de los *Nobili*, entendiendo que los primeros son “Criados” de baja capacidad económica y los segundos suelen presentarse como los “Señores”, evidentemente bien situados socialmente y con una capacidad económica variable pero siempre muy aparente:

Fundamental to comedy and to the commedia is the portrayal of men and women as social beings, characters caught up in, and at odds with, society. In this sense the stage represents a miniature society, what L. J. Potts has called a “comic microcosm. (Longman, 2008:10)

Los *Zanni*, son individuos que han emigrado del campo a la ciudad, gente del medio rural<sup>18</sup> que llega a la gran urbe en busca de trabajo y vive admirada por las riquezas de trajes y palacios y que, o bien asume su rol de “criado”, o bien se convierte en un “buscavidas” (Uribe, 1983; Henke, 2002; Contin, 2003; Fava, 2007; Rudlin, 2007). Esto hace que se dividan también en dos grandes grupos que se hacen llamar *Primo Zanni* y *Secondo Zanni* (Fava, 2007), atendiendo a las siguientes claves:

- *Primo Zanni*: Son aquellos que gracias a su astucia e inteligencia, han sido capaces de convertirse en amas de llaves o mayordomos en las casas de los señores, o incluso han conseguido montar un pequeño negocio propio, que suele ser una taberna o una panadería. Incluso los hay que se convierten en una suerte de “mafiosos” a los que el resto de personajes recurre si surge la necesidad de resolver algún asunto oscuro. El *leitmotiv* que une a este grupo de personajes consiste en que tratan siempre de librarse de sus obligaciones pero por alguna extraña razón, generalmente accidental, acaban

<sup>18</sup> La *Commedia dell'Arte* puede conducir a un estudio sociológico como espacio en el que se recrean roles, conflictos y modelos de comportamiento.

siempre por realizar con éxito su cometido. En este rol solemos encontrar a personajes como *Colombina*, *Infarinato* o *Brighella*.

- *Secondo Zanni*: Son aquellos cuya astucia es insuficiente como para ser algo más que simples criados. Expresan al máximo sus necesidades más primarias y no pierden oportunidad para llevarlas a término. Suelen tener un espíritu muy noble y fiel y cierto aire “bobalicón” que les hace encantadores. Atendiendo a su *leitmotiv* común nos encontramos con que cuando se les ordena hacer algo, hacen lo posible por realizarlo con gran voluntad pero, por alguna causa injustificada, siempre terminan por no conseguirlo o convertirlo en una “chapuza”. En este grupo encontraremos figuras tan relevantes como la de *Arlecchino*, *Truffaldino* o *Pulcinella*, aunque se podría construir cualquier variante que se necesite en favor de la trama, como pueden ser los *Scapino*, *Tripellino*, *Mezzetino*, etc.

#### 1.2.4.2.2. *Los Vecchio*

Los *Vecchio* representan los nuevos ejes que articulan la sociedad renacentista: el Comercio, el Conocimiento y la Política. Queda excluida la Religión, dado que a finales del *Cinquecento* la Iglesia Católica por medio del Cardenal Gabrielle Paleotti (1522-1597), durante el Concilio de Trento de 1562, recomendaba la prohibición de la representación de comedias puesto que no cumplían su finalidad primigenia de enseñar buenas costumbres y que no conseguían controlar sus textos porque eran improvisados (Henke, 2002). El primer personaje que apareció es el renombrado *Pantalone dei Bisognosi*. Representa al típico comerciante veneciano avaro y libidinoso, que insiste en aparentar ser muy pobre mientras esconde una gran fortuna y que persigue las faldas de las jovencitas, de las cuales no recibe más que desplantes. Se puede tratar de una revisión del *Euclión* de *La Aulularia* de Plauto, al que revisitarán también Molière en *El Avaro* o Shakespeare en *El Mercader de Venecia*:

Exemplo do caráter popular/social da *commedia dell'arte* é a permanência de uma personagem arquetipal – o avaro –, que atravessa a história do teatro desde Plauto (com o *Euclião*, da *Aulularia*), passando por Molière (com o *Harpagon*, de *O avaro*) e chegando até o brasileiríssimo Ariano Suassuna (com o *Euricão* de *O santo e a porca*). Ora, tal personagem tem no *Pantaleão* da *commedia dell'arte* uma de suas variantes mais nítidas, podendo ser ele considerado tanto o elemento catalisador de traços típicos de personagens semelhantes que lhe são anteriores quanto o modelo do qual partem as posteriores (Vendramini, 2001:60).

Es, a su vez, muy representativa la máscara del *Dottore Balanzone*, figura caricaturesca que representa al sapientísimo profesor universitario que esgrime innumerables títulos y alardea de una vastísima cultura, mientras que en realidad no es más que un charlatán que utiliza un latín “macarrónico” en sus grandilocuentes e interminables discursos, los cuales va hilando empleando tal aplastante lógica que es capaz de convencer a todos de lo que se proponga.

También resulta frecuente encontrar al personaje de *Tartaglia*, que representa a un viejo medio cegato, tartamudo y tembloroso, que suele officiar las ceremonias a modo de juez de



Figura 9. *Pantalone dei Bisognosi* (1860), En Maurice Sand, *Masques et bouffons (Comédie Italienne)*, p. 6.

paz o estar detrás de cualquier tipo de gestión administrativa, la cual se complicará hasta el absurdo debido a la incompetencia del responsable descrito (Nicoll, 1977; Uribe, 1983; Henke, 2002; Contin, 2003; Fava, 2007; Rudlin, 2007).

#### 1.2.4.2.3. *Los Innamoratti*

Debemos destacar también a los *Innamoratti*, que representan a la típica pareja joven de Dama y Galán, dispuesta constantemente a morir por el amor del otro, y en torno a la cual suele girar el argumento de la pieza. Es habitual que exista algún problema que haga imposible su casamiento, como que no haya acuerdo entre sus familias para concretar los detalles de la dote o que surja una posibilidad de matrimonio de conveniencia con un conocido del padre de ella. Esta situación les lleva a habitar una dolorosa tensión que les catapulta a un estado tan dramático que el simple contraste que esto produce con respecto al universo grotesco que les rodea supone una tremenda fuente de comicidad. Es evidente el influjo de estas máscaras tanto en Shakespeare como en sus coetáneos (Nicoll, 1977; Uribe, 1983; Henke, 2002).

#### 1.2.4.2.4. *Otras máscaras*



Figura 10. El actor y director Javier Oliva como Capitano Matatutto para Teatro del Lazzi.

Por último, se hace imprescindible hablar de la figura del *Capitano*, máscara que está a caballo entre ambos grupos y que hace referencia al poder militar. En la Italia del Renacimiento quedaron dispersos solitarios soldados mercenarios, españoles en su mayoría, que al acabar las Grandes Guerras Italianas, vagabundeaban por las ciudades haciendo gala de muy diferentes estrategias para lograr la supervivencia (Nicoll, 1977; Uribe, 1983; Contin, 2003; Fava, 2007).

El típico perfil es el del rudo fanfarrón que va narrando sus conquistas imaginarias, luciendo sus falsas medallas e inventados títulos nobiliarios por las tabernas, con el ánimo de que algún desaprensivo le crea y le ofrezca comida y cama gratis, o mejor, la mano de alguna doncella y luego abandonará tras desvalijar su casa; si es que sus insensatos planes llegaran a funcionar, ya que en el fondo no es más que un cobarde embustero al que el hambre ha despojado de toda moralidad (Contin, 2003; Fava, 2007).

*Il Capitano* acabará por creerse sus propias mentiras hasta llegar a la locura y a arrastrar a las más desafortunadas aventuras a su escudero, que normalmente es un *Secondo*

*Zanni*. Es conocido que uno de los más antiguos acompañantes del *Capitano* era el *Zan Panza* y hay quién sostiene que esta pareja sirvió de inspiración a Cervantes para la elaboración de *El Quijote* (Vélez-Sainz, 2000) o para la creación del famoso personaje del Siglo de Oro español Juan Rana:

Otro personaje cuyas características pueden observarse reflejadas también en algunas de las piezas que protagonizó Juan Rana sería el de Il Capitano, conocido bajo toda una serie de nombres siempre sonoros y rimbombantes que hacen alusión a su carácter belicoso y fanfarrón, como por ejemplo, Capitano Spavento della Valle Inferna, Capitano Rinoceronte, Capitano Coccodrillo, Capitano Mala-Gamba, Capitano Matamoros, Capitano Terremoto, Sangue e Fuoco, etc. Se trata de un personaje

conectado directamente con el *Miles Gloriosus* de Plauto que se caracteriza por vivir dentro de un mundo imaginario que él mismo ha creado en torno a su propia persona, un mundo en el que él aparece como un soldado siempre victorioso, siempre valeroso, que infunde terror a sus adversarios, que no tiene parangón en cuanto a sus hazañas bélicas, que no puede evitar enamorar a todas las mujeres con las que se cruza, etc. En resumidas cuentas, un mundo completamente diferente a su verdadera realidad vital. Aunque su patria podía variar, normalmente era español (era habitual la mezcla de italiano con frases o expresiones españolas en sus discursos), y parece seguro que en su creación se tuvieron muy presentes las características prototípicas de los soldados españoles que en aquella época solían estar de campaña en la Península Italiana (Sáez, 2004:84).

Y, como éstas, existen gran variedad de máscaras que se van incorporando durante varios siglos, como la de la *Signora Rosaura* y otras que van evolucionando y transformándose como la de *Pierrot*, configurando un interesante plantel de *dramatis personae* que no deja títere con cabeza (Nicoll, 1977; Uribe, 1983; Henke, 2002; Contin, 2003; Fava, 2007; Rudlin, 2007).

### 1.2.5. “Visión”

Para concluir este capítulo, haremos referencia a la percepción del espectáculo por parte del público. Cabe analizar la existencia de una distancia marcada entre la realidad o la ilusión de realidad y la *convención consciente* (Meyerhold, 2003). En un modelo de espectáculo en que los personajes utilizan máscaras para caracterizar sus rasgos y un tipo de movimiento estilizado existe una evidente intención explícita de generar un universo ficticio, de provocar una distancia con la realidad que el público receptor acepta y que permite por tanto llevar el juego dramático hasta el límite. Podríamos hablar también de una meta-teatralidad provocada por el planteamiento de un espacio que muestra a los intérpretes fuera de la escena simultáneamente con la acción dramática, que deja al descubierto toda suerte de ilusionismo. Aun así, no es procedente hablar del distanciamiento o “extrañamiento” en el sentido brechtiano, dado que no hay una pretensión de análisis político de las situaciones o del “*gestus* social” de los personajes.



## CAPÍTULO 2

### REVISIÓN HISTÓRICA: PASADO Y PRESENTE DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

---

En este capítulo realizamos una profunda revisión histórica de la *Commedia dell'Arte* teniendo en cuenta sus antepasados, sus referentes, su desarrollo, la época de máximo esplendor, su decadencia y su recuperación por grandes maestros hasta la actualidad.

#### 2.1. LA TRADICIÓN DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

El término *Commedia dell'Arte* fue acuñado en el s. XVIII por Giuseppe Baretti en sus comentarios a una edición de Goldoni de 1750, como afirma Fernández Valbuena (2006: XXVI), aunque la existencia de artesanos o profesionales de la interpretación que se organizaban en compañías profesionales en Italia parece datar de la época Renacentista o incluso de finales de la Edad Media, hecho que les permitía hacer de su trabajo no únicamente una práctica temporal (durante fiestas principalmente religiosas) sino anual. Por lo tanto, este tipo de práctica teatral tiene sus orígenes más allá de la aparición de un término para designarla como ya explicamos en nuestra definición. Antes del s. XVIII (fundamentalmente en los dos siglos anteriores) los grupos de artesanos dedicados a este género recibieron diferentes apelativos, por lo general peyorativos: *commedia d'istrioni*, *commedia di zanni*, *commedia improvvisa* o *commedia mercenaria* entre otros.

No se conocen con certeza los orígenes de la *Commedia dell'Arte*, ya que se carece de documentación suficiente. Aun así hay tres posibles hipótesis (Pandolfi, 1957; Nicoll, 1977; Uribe, 1983; Henke, 2002; Rudlin, 2007): la evolución o recuperación de las formas más populares del teatro latino; la fábula atelana, caracterizada por la improvisación entorno a una serie de personajes con caracteres fijos; el elemento carnavalesco en que las máscaras sugerirían la procedencia de la fiesta de Carnaval; y, por último, una transformación de la comedia latina, esto es, una vulgarización de las comedias de Plauto y Terencio.

##### 2.1.1. El teatro Greco-Latino y la *Commedia dell'Arte*

En este apartado analizaremos las primeras manifestaciones teatrales que son precursoras del teatro cómico latino y que posteriormente servirán como modelo para la configuración de la *Commedia dell'Arte*. La improvisación, los personajes tipificados, y el empleo ocasional de máscaras son signos, para algunos, de su influencia (Uribe, 1983; Oliva y Torres, 1997).

El teatro era el único género literario que en la época de la helenización de la cultura latina existía ya en Roma, con una rica tradición popular. El carácter itálico se distinguía por

una tendencia a la chanza, a lo grotesco y a lo mordaz que desde antiguo se plasmaba en representaciones improvisadas con una gran raíz popular (Segura, 2001). En la denominación que la literatura latina utiliza para las obras dramáticas o teatrales no se habla de tragedias y comedias; el término habitualmente utilizado para cualquier tipo de representación teatral es "fábula".

La distinción entre unas formas dramáticas y otras se basa más bien en el origen del asunto tratado y en la caracterización de los personajes en escena. No obstante, la tragedia suele presentar como protagonistas a dioses o héroes por lo que su tono es solemne y su lenguaje elevado; en cambio, la comedia se ocupa de las personas de la calle por lo que el lenguaje que utilizan los actores es desenfadado y grosero.

Dentro de esta tradición antigua de representaciones improvisadas y tendentes a lo grotesco destacamos tres: los *versos fesceninos*; las *farsas atelanas*, que tendrán una vigencia muy importante en la época romana, y los *saturae* (Segura, 2001).

Los *versos fesceninos* eran diálogos improvisados entre campesinos pronunciados en verso y de contenido satírico y licencioso. Se cree que su origen se encuentra en la ciudad etrusca de Fescenio y de ahí deriva su nombre. Estos cantos están ligados a las fiestas de la recogida de la cosecha y son una de las primeras manifestaciones de la poesía en lengua latina. El término se utilizaba como sinónimo de *versos groseros*. La expresión deriva del término *fascinum*, que designaban las canciones o símbolos fálicos que protegían a los niños del mal de ojo.

Por su parte, las *farsas atelanas* consistían en representaciones improvisadas en las que los actores llevaban máscaras, los personajes eran siempre los mismos en todas las piezas y estaban muy tipificados.

Al igual que los *versos fesceninos*, están ligadas a las fiestas agrícolas y en su contenido se incluyen chistes picantes y maliciosos. Normalmente se configuraban por medio de improvisaciones satíricas y populares que mezclaban todo tipo de bromas y chascarrillos tanto en prosa como en verso, según el ingenio y atrevimiento de los actores que las representarían. Las máscaras que se utilizaban, eran siempre las mismas, y recibían los nombres de *Dossennus*, *Maccus*, *Bucco*, *Manducus* y *Pappus* (Pavis, 2002).

El origen de la *farsa atelana*, originariamente en idioma osco, se suele atribuir a los habitantes de la antigua ciudad de Atella, en Campania y después es importada a Roma. (Oliva y Torres, 1997) Tal fue su éxito, que a pesar de ser una manifestación teatral anterior al teatro latino, se mantuvo como otra representación teatral latina que perduró en el tiempo más que las comedias *palliata* y *togata*. Ya en la época imperial, L. Pomponio o Novio les darán forma literaria y se empiezan a recoger de forma escrita (Codoñer, 2011).

Por último, también encontramos los *Saturae*, representaciones escénicas similares a los cantos fesceninos de Etruria, que son una sucesión de escenas sin unidad de acción, en las que los actores cantan al son de una flauta, imitando de forma burlona el paso de la danza etrusca. Tratan diversos temas y usan distintos tipos de versos.

Resulta poco consistente afirmar que el origen remoto de la *Commedia dell'Arte* radique en las *Atelanas* (Fernández, 2006), pero de lo que no cabe duda es de que cuando los comediantes *dell'Arte* pusieron en pie su sistema y técnicas conocían la existencia y las formas de estos estilos en los que, probablemente, se inspiraron.

Los trazos que llevan a pensar en su influencia para la configuración de la *Commedia dell'Arte* son, recapitulando:

1. Improvisación del texto en escena.
2. Personajes tipificados que se repiten en todas las piezas.
3. Empleo de máscaras características que definen a cada personaje.
4. Presencia de la música y el canto.

### 2.1.2. Comedia romana y *Commedia dell'Arte*

La comedia tenía una serie de rasgos o características, relacionadas con los accesorios que usaban los actores, que definían su estilo en comparativa con los elementos formales que usaba la tragedia, como el vestuario, los colores simbólicos, las pelucas, o el empleo de máscaras.

El vestido, tanto en tragedias como en comedias dependía de las convenciones del género dramático en que se basaba la obra. Si era de asunto griego los actores utilizaban la túnica y el manto griego, es decir, el *pallium* y, por el contrario, empleaban la túnica y la toga si la obra y la temática eran romanas. (Segura, 2001).

También los colores seguían determinadas convenciones. Los jóvenes solían vestirse de colores vivos, los ancianos usaban el blanco y los pobres el rojo. El calzado en comedia consistía en una especie de babucha o sandalia llamada *soccus*.

Las máscaras eran un elemento fundamental en el género dramático ya en sus mismos orígenes, incluso en los primitivos coros de danzarines disfrazados de sátiros. Reproducían los diferentes tipos tanto trágicos como cómicos (sonriente o airado) y llevaban en la abertura de la boca un forro de metal que se ha justificado históricamente como un medio para amplificar la voz, aunque la práctica, y la experimentación llevada a cabo por la familia Sartori en los últimos años, evidencia que tal ingenio carece de sentido dada la excepcional acústica de los teatros romanos con lo que tal característica sirvió para amplificar el rostro y facilitar la recepción de la imagen del actor.

Las pelucas ofrecían también características propias de los personajes que les permitían ser reconocidos desde todo el teatro; así los ancianos la llevaban blanca, los esclavos y parásitos rojas y los jóvenes amarilla. Solían ser de lino o de pelo.

Dentro de la comedia latina podemos hacer una división en varios subgéneros de la propia comedia: encontramos la *fábula palliata*, la *fábula togata*, las ya mencionadas *farsas atelanas* y el *mimo*. Nos centraremos en la *fábula palliata*, ya que fue la más representada y sus elementos definitorios funcionarán también en la *Commedia dell'Arte*.

La *fábula palliata* alcanzó mucha popularidad en la época republicana, decayendo luego en el Imperio (siglo I d. C.) debido al auge que alcanzaron otros tipos de espectáculos (los *ludi circenses*). Las *fábulas palliatas* son comedias de costumbres ambientadas en Atenas, cuyos personajes tipo (joven enamorado, soldado fanfarrón) tratan temas griegos mediante el uso de equívocos y dobles sentidos.



Figura 11. Máscara de comedia en un mosaico romano en la Casa nº1 de la ciudad romana de Emporiae (s. I a.C.) Teselas / piedra caliza (32 x 32 x 6 cm) Museu d'Arqueologia de Catalunya, Empúries.



Figura 12. Escena de comedia con actores que portan máscaras, identificados como un hombre viejo, un esclavo y una mujer casada (ca. 50-79 a.C.). Pintura mural (57,3 x 61,8 cm) proveniente de la Casa de los Dioscuros en Pompeya. Akademisches Kunstmuseum-Antikensammlung der Universität, Bonn.

La estructura que siguen estas comedias es la siguiente: *didascalias* (obra de los gramáticos posteriores donde se consignan el nombre del autor, título de la obra, datos sobre la fecha), argumentos (resumen de la obra, también de los gramáticos posteriores.), prólogo (exposición del argumento a cargo de un actor o de un personaje simbólico) y la propia comedia en cinco actos que contiene diferente número de escenas y partes dialogadas en verso (diálogo o *diverbia*) y partes del texto cantadas y acompañadas de flauta (*cántica*). Las partes cantadas y dialogadas están mezcladas dentro de la obra.

Los prólogos normalmente son expositivos aunque incluyen apelaciones al público para ganar desde el primer momento su atención. Suelen ser pronunciados por un dios independiente de la trama que conoce la totalidad de los hechos que se van a representar. Pueden incluir indicaciones sobre el modelo griego seguido. El argumento de la obra

responde a una tipificación elemental (situaciones y personajes semejantes en todas las obras): jóvenes sin dinero enamorados de prostitutas, muchachas raptadas por *Lenos* pero mantenidas vírgenes y educadas, amores imposibles entre dos jóvenes, etc. La comicidad que aparece en estas obras está basada en el movimiento escénico exagerado, golpes en escena, equívocos, burlas, etc.

Dentro de la *fábula palliata* encontramos a los dos escritores más importantes de esta época: Plauto (*Aulularia*, *Miles Gloriosus*) y Terencio (*Heautontimoroumenos*, *Andria*). Pero entre ellos ya se encuentra una diferenciación a la hora de escribir sus fábulas. El primero hace obras más toscas, con personajes estereotípicos caricaturescos y un estilo más vulgar, en cambio, el segundo estiliza la *palliata*, con personajes amables y menos caricaturescos, dotándoles de una mayor profundidad psicológica. Sus obras son de gran altura desde el punto de vista lingüístico pero el conjunto carece de fuerza cómica. La nota dominante de sus comedias no es la burla, sino más bien la piedad, la ternura y la melancolía.

Los personajes que encontramos en la *fábula palliata* siempre son los mismos y suelen tender a la tipificación:

- *Senex* (Viejo): Padre severo y colérico que compite a veces con su propio hijo.
- *Adulescens* (Joven): Aunque debería ser el protagonista está relegado a un segundo plano. Es un joven atormentado, un poco bobo y siempre dispuesto a pasar sus responsabilidades a su criado.
- *Puella*, *Ancilla* o *Virgo* (Muchacha): Dada su poca libertad de acción, suelen ser personajes sin mucha presencia escénica, pasivas y encerradas en la casa bajo el cuidado de una criada anciana (*anus*).
- *Matrona* o *Uxor* (Esposa): Normalmente charlatana, gruñona y que atormenta al marido.
- *Meretrix* (Prostituta) Suele ser una figura opuesta a la anterior. Comercia con su

cuerpo, viviendo obsesionada con él. Suelen ser mentirosas y su máxima preocupación es el dinero. Dentro de las figuras femeninas es la que más libertad de acción tiene.

- *Servus* (Esclavo): El verdadero protagonista de la comedia. El más característico es el *servus callidus* (astuto, hábil, mentiroso y dispuesto a todo para ayudar a su amo).
- *Anus* (Criada): Es la criada anciana, obediente y trabajadora que está al cuidado de la niña. Algunas veces se les atribuye una afición desmedida por el vino.
- *Parasitus* (Parásito): Gracioso, dispuesto a todo por dinero. Adulador y siervo astuto.
- *Leno* (Traficante de esclavos y alcahuete): Exageradamente inmoral y obsceno. Contribuye a complicar la trama retardando el final feliz.
- *Coquus* (Cocinero): Los cocineros aparecen normalmente como ladrones aunque otras veces son personajes alegres y trabajadores.
- *Miles* (Soldado): Fanfarrón, cobarde y bocazas.

Es muy posible que estos modelos de personajes tipificados sirvieran como base a la construcción de los *Zanni*, *Pantalone* o *Capitano*, aunque también es muy cierto que resultan de la observación de las gentes de cualquier época, lo que les confiere una dimensión universal. Nuevamente, máscaras, música, canto, comicidad y personajes tipificados son elementos que vinculan inexorablemente a este modelo de espectáculo con la *Commedia dell'Arte*.

### 2.1.3. La literatura cómica en la Edad Media

En la época medieval es prudente diferenciar dos momentos básicos, en el primero, debido a un creciente ascenso del cristianismo, tiene lugar la prohibición de todo tipo de espectáculo de raíces grecolatinas, lo que da lugar a un abandono de estas tradiciones cómicas; aunque, más tarde, el teatro se convertiría en un instrumento para propagar la fe, apareciendo una fuerte tradición de moralidades, interludios o autos de los que el teatro medieval inglés, portugués o centroeuropeo es realmente muy rico en este sentido (Pérez, 1997). A pesar de estos impedimentos, se dieron manifestaciones teatrales profanas, que sirvieron de base para el surgimiento de la *Commedia dell'Arte*. Algunas de las circunstancias que se dan para que decaiga el teatro cómico latino son las siguientes:

- Cambio en las creencias y en el sistema de valores: de la sociedad romana politeísta se pasa al monoteísmo de la sociedad cristiana.
- El emperador Constantino, en los inicios del siglo IV, rechaza el teatro y demás espectáculos paganos en los que se invoca a los dioses “falsos”, y no acepta la ideología que en las comedias griegas y latinas se propugna.
- En la Edad Media, todo llegará a tener un sentido trascendente, de signo teológico; empezando por la propia vida del hombre, que se concebirá como un lugar de destierro y de lucha, al término del cual, la Muerte nos consolará y hará llegar al seno de Dios.
- En la Europa medieval, como en Grecia, el teatro surge del culto religioso del que se irá despegando progresivamente a partir del siglo X. En esta evolución se introducirán elementos no religiosos y hasta cómicos, en los que se puede

comenzar a apreciar el nacimiento del llamado teatro profano.

Simultáneamente al teatro religioso, hubo un teatro profano de viejo arraigo popular constituido en un principio por los llamados *juegos de escarnio* (Huerta, 1984). Los actores iban de lugar en lugar y repetían sus interpretaciones. Viajaban en carros donde llevaban sus útiles de trabajo (Rojas, 1972). En cada parada, los carros eran llevados frente a una plataforma sobre la cual los actores interpretaban las escenas más importantes. Destaca por tanto, el carácter ambulante de estos espectáculos profanos, que también caracterizarán a las compañías de cómicos de la *Commedia dell'Arte*, que irán de ciudad en ciudad, representando sus obras en las plazas y mercados. A pesar de que algunas obras eran repetitivas y/o demasiado extensas, interpolaban música y acción y explotaban las posibilidades cómicas en muchos de los papeles asociados a los vicios y al demonio, creando así una nueva fórmula dramática popular.

Los orígenes del teatro profano son difusos aunque se supone que se trata de una hipotética escisión del teatro religioso: aparece durante los primeros años de la Edad Media de forma episódica y se expande y generaliza en las décadas anteriores al Renacimiento. Del s. XIII data el *Juego de Robín y Marión*, que es una de las primeras piezas que se conservan y que cuenta cómo una pastora es cortejada por un caballero. Dicha pieza recoge escenas cantadas y bailes, siendo una mezcla de comedia y danza.

El espectáculo profano más representativo será el *momo*, diversión o entretenimiento que incluía danza, música y máscaras y se representaba por la noche aunque el espectáculo comenzaba a la luz del día (Pérez, 1997) y es en el que se observan mayor número de rasgos comunes con la *Commedia dell'Arte*. Dentro del teatro profano, además, encontramos varios subgéneros:

- Sermón jocoso, parodia de los sermones religiosos y de la lengua sagrada.
- Monólogo, derivado del arte de los juglares.
- Sotía, obra satírica de tema político. Se llama así porque sus participantes vestían la indumentaria amarilla y verde de los *sots* (locos, tontos), con capirote y cetro de locura.
- Alegorías, subgénero proveniente de las moralidades. En ellas los personajes representaban cualidades abstractas como por ejemplo los siete pecados capitales. Este género se desarrollará a lo largo de los siguientes siglos.

#### **2.1.4. Origen y desarrollo de la *Commedia dell'Arte***

##### **2.1.4.1. Origen**

El origen de esta tradición teatral es antiguo, popular e italiano, aunque corre paralelo a manifestaciones muy similares en Portugal o en España, como narra Agustín de Rojas en el citado *El Viaje Entretenido* de 1603. Durante la edad media tienen lugar representaciones de comedias populares improvisadas por *histriones* hasta que ya en el s. XVI, algunas personas con formación literaria y de clase media comenzaron a reunirse en compañías organizadas y a especializarse en el diseño y la interpretación de estos espectáculos de tradición oral, un saber transmitido verbalmente por medio de los *juglares* que llegó a constituir un cuerpo enciclopédico hasta su codificación durante el Renacimiento (Fernández, 2006).

Junto a estas compañías organizadas coexistió en la Venecia de principios de s. XVI toda una extensa cultura adyacente donde encontramos *bufones* y autores-actores semi-profesionales, charlatanes que precedieron a los actores profesionales, actores aficionados que actuaron al estilo de la *Commedia all'improvviso*, y artistas de calle que animaban también los banquetes con poemas, monólogos y diálogos basados en arquetipos de la futura *Commedia dell'Arte* (Henke, 2002). Se dio un flujo continuo entre actores de calle que pasaron a formar parte de compañías organizadas, aficionados que recibieron influencias significativas de los actores profesionales y miembros de compañías formadas que llegaron a publicar textos escritos que probablemente representaron.

Existe quien afirma, incluso, que la influencia de las diferentes culturas, incluso de las orientales, que convivían en Venecia fue determinante para la configuración del estilo:

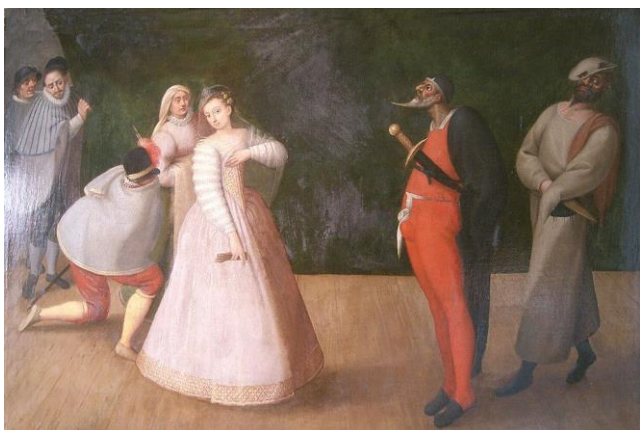
In a century of fervent expressive power, as prevailed in the period before the explosion of the Renaissance, the dialogue between East and West never stopped for a second. Each new proof of the existence of such inter-action is further assertion of the fragility of Eurocentric theories of cultura. (Fulchignoni, 1990:41)

Las representaciones en las plazas eran muy comunes durante este período. Los *buffoni*, los *zanni* o los charlatanes no necesitaban permiso alguno, por lo que no han dejado huella en documentos escritos. Era normal que los *buffoni* trabajaran en las cortes, pero los contratos establecidos eran puramente orales, por lo que siguen sin existir manuscritos. Los *buffoni* actuaban con otros compañeros, en grupos de dos o de cuatro y generalmente con un grupo musical. Así se creaban las compañías en las cortes para uso de los duques y se disolvían de forma igualmente oral.

Entre los años 1545 y 1553 la Fraternal Compagnia di Ser Maphio de Padua establece su primer contrato escrito, a diferencia de lo que ocurría con los *buffoni*. Aquí ya se puede observar el grado de organización de los actores. Este contrato es interesante no solo por su carácter impreso sino porque en él se contienen algunos trazos del intercambio oral producido entre sus miembros. Resulta muy interesante la influencia de la oralidad en los textos escritos, que manifiesta cómo podían ser no solo las estructuras orales de la época, sino también la relación social entre los miembros de las compañías.

A partir del año 1570 las cortes empiezan a patrocinar a las compañías, en un estilo *neofeudal*. Estos contratos manuscritos en formato carta, están expuestos a ciertos malentendidos, no siendo contratos de alta objetividad. Por el contrario y positivamente para su estudio, estas cartas sirven de testimonio del estilo oral de la época. Gracias a documentos como estos, se sabe que las compañías no dependían exclusivamente de las cortes. De hecho, algunas se podían negar a actuar en sus dependencias si veían que la integridad de los miembros de la compañía se exponía a algún riesgo.

Las *stanzas* eran lugares cerrados donde algunas compañías actuaban fuera de la corte y de las calles o plazas. Estas *stanzas* hacían más fácil la recaudación de dinero y el control del público, así como el desarrollo de algunas técnicas arcaicas de iluminación. Una de las primeras y más importantes *stanzas* es el Teatro di Baldracca en Florencia, situado en una zona marginal de la ciudad. Aunque era difícil para las compañías trabajar en la Baldracca por el difícil público, esto suponía una ganancia extra fuera del trabajo en las cortes.



**Figura 13. Compañía de Commedia dell'Arte, presumiblemente *I Gelosi* (ca. 1580). Escuela Francesa. Óleo sobre tabla, 95 x 147 cm. Musée Carnavalet, Histoire du Paris.**

A finales del s. XVI aparecen en el norte de Italia una serie de compañías que alcanzaron una relativa autonomía y se separaron del sistema feudal propio de la Edad Media, estando regidas por un *capocomico*. Es cierto que estas compañías eran itinerantes y en muchas ocasiones se disolvían por problemas internos e incluso los actores de las mismas podían cambiar de compañía según sus necesidades. Un ejemplo claro es la disolución de la compañía *I Gelosi* después de la muerte de Isabella Andreini al dar a luz, quien fue una de las actrices de *Commedia dell'Arte* más aclamada de su época, llegando su compañía a ser

contratada por el rey Enrique IV de Francia entre otras muchas gestas. Una dificultad añadida era que muchos actores, como continúa ocurriendo hoy, desenvolvían trabajos paralelos debido a la falta de continuidad de esta profesión.

Así, en la primera mitad del s. XVI se encuentran ya, aunque diseminados, los elementos que forman en esencia la *Commedia dell'Arte*. El bufón improvisa. Compañías de aficionados recitan textos clásicos llenos de intrigas. La música y la comedia se inclinan hacia la bufonada, como por ejemplo en las canciones jocosas *villanesca* y *frottola*.

Por otra parte, el hombre del pueblo, al menos una vez al año, se transforma empleando máscaras durante el Carnaval asumiendo una nueva personalidad y una gestualidad diferente. Alrededor del año 1500 se produce una institucionalización del rito del carnaval. Durante una semana entera, el pueblo goza de total libertad de expresión que le confiere el hecho de ocultarse bajo un disfraz y un tono jocosos. Durante el carnaval se invierten los roles: los ricos y nobles se disfrazan de campesinos para gozar de un libertinaje lejos de los ceñidos corsés propios de su clase, mientras el pueblo, por el contrario, luce grotescamente las galas de sus superiores con intención de mofarse de sus protocolos y costumbres. El pueblo es el protagonista.

Durante las fiestas del carnaval se construye un muñeco de trapo y madera al que se nombra *Rey Carnaval* y que hace de chivo expiatorio al que se culpa de todos los males acontecidos durante el año (Fo, 1998). El pueblo, que toma la palabra, aprovecha para atacarlo sin piedad y al final de las fiestas es incinerado. Así da comienzo una primera suerte de dramaturgia de la *Commedia dell'Arte*, en la que siempre triunfará la justicia popular. En ese ambiente, entre el fuego, las máscaras, los disfraces y la ambigüedad del no ser lo que se parece, surge a su vez la idea del espíritu diabólico que habita bajo las máscaras de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, siempre al límite de la moral y en lucha por la supervivencia.

Actores aficionados comienzan a representar personajes del pueblo y a desarrollar el rol del emigrante, un nuevo escudo que les permite observar la realidad y cuestionarla desde un punto de vista externo. Es un personaje que nace en el carnaval para cobrar tal relevancia que logra rebasar los límites de la fiesta para aparecer en diferentes momentos del año, en representaciones en las plazas de los mercados, como un nuevo bufón fruto de los nuevos tiempos. Pronto, este personaje popular se hará acompañar por el amo rico, su ideal pareja

cómica, convirtiéndose en el criado y consiguiendo así atraer la atención de un público que hasta entonces no le había prestado bastante atención y que además resulta ser más generoso con las limosnas.

Actúan, por lo general, en los mercados y su principal interés es ganarse la vida con sus espectáculos, con lo que su preocupación fundamental es conseguir atraer el mayor número de público posible. Es así como incorporan a la mujer en sus representaciones, ya que la mayoría de concurrentes a los mercados eran del género femenino. Así, al igual que pasaría con los mercaderes, al verse representadas en la farsa, acuden atraídas por las nuevas historias y se convierten en un pagador más, que a su vez, tanto desde el escenario como desde la “platea” se convierten en un atractivo para algún rezagado sector masculino que aún no había encontrado su aliciente.

Este triunvirato ideal formado por el criado, el amo y la cortesana, representa historias sencillas que cada vez se van complicando más, y que aportan finales siempre moralizadores, entendiendo la moral desde el punto de vista más popular. Estas representaciones cada vez cobran mayores éxitos y estas primitivas compañías comienzan a recorrer los mercados de pueblos y ciudades, con resultados cada vez más lucrativos, convirtiéndose así en profesionales.

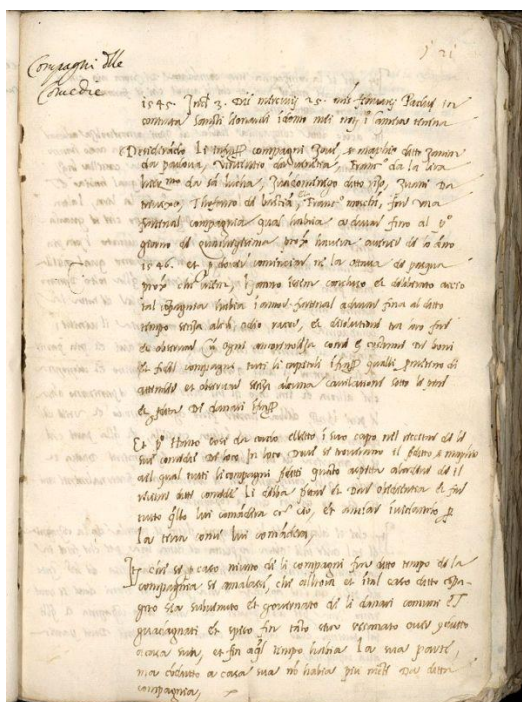
Los actores y actrices, que ya poseen gran técnica, absorben poco a poco todos estos elementos, los aúnan y forman las primeras compañías profesionales. Aprovechan temas de la comedia erudita e improvisan sobre ellos, la dirigen hacia lo cómico, lo grotesco y la parodia y, explorando el gesto y el movimiento que el empleo de máscaras les impone, configuran también la voz y la psicología de todo un grupo de personajes característicos que permanecerán comedia a comedia, en gran número de compañías:

Los nombres de las primeras (compañías) que florecen en Italia entre 1575 y 1625 se toman de las academias culturales que han ido formándose con la llegada del s. XVII: los Gelosi, los Confidenti, los Fedeli, los Accessi, Affezionati, Constanti, un dato que ubica a estos grupos en un contexto de alta cultura, no ya de cómicos ambulantes, con una actividad que va a más allá de las responsabilidades interpretativas, abrazando tareas de dramaturgia y de lo que hoy llamaríamos producción. (Fernández, 2006: 74)

#### 2.1.4.2. La Fraternal Compagnia di Ser Maphio

En el Archivio Notarile de Padua se conservan una serie de documentos entre los que se encuentra el primer contrato o convenio, datado el 25 de febrero del año 1545, que demuestra la constitución de una compañía profesional de actores que se dedican, a diferencia de los bufones y juglares, con dedicación exclusiva a la producción de espectáculos. El conjunto de documentos consta de seis contratos que se conservan de esta época, entre 1545 y 1553, pero el más importante es el primero de ellos, en el que ocho actores procedentes de Padua, Venecia y Treviso pertenecientes a la compañía de Ser Maphio, se comprometen a actuar y viajar juntos desde la Semana Santa de 1545 al Carnaval de 1546 (Taviani y Schino, 2007; Henke, 2002; Fernández, 2006; Rudlin, 2007).

Según analiza Henke (2002:70), esta primera compañía recuerda enormemente en sus modos a la tradición de los bufones y, sus primeros actores, reciben una gran influencia de los bufones venecianos por excelencia: Taiacalde y Zuan Polo, y de autores como Ruzante o Calmo. Se sabe que no había mujeres en esta aunque existe otro documento en Nápoles, datado en 1575, que presenta a María di Tomasso como la directora de una compañía (Fernández, 2006: LXXIV), lo que atestigua que las mujeres sí podían actuar, al menos en esta época concreta.



**Figura 14. Primer contrato o convenio de constitución de una compañía profesional de teatro: la Fraternal Compagnia di Ser Maphio, datado el 25 de febrero de 1545, guardado en el Archivo Notarile di Padova. Fotografía: Fernando Ángel Llera Rodríguez.**

Volviendo a este primer contrato que data del año 1545, encontramos una serie de compromisos que adquieren los firmantes, que deberían prestar obediencia al capocómico Ser Maphio, tanto en tareas organizativas como dramáticas. Llama la atención el epígrafe en el que se comprometen a pagar entre todos la parte de aquel miembro que pudiera enfermar, hasta que se recupere, y de no ser así, se le llevaría a su casa y rompería los lazos con la compañía. Se explicitan también elementos que, más allá de la anécdota, son signo de una intención de buenas prácticas que servirán de ejemplo y modelo para las futuras compañías. Prácticas o costumbres como que el dinero de las ganancias estará en una caja cerrada bajo tres llaves, que tendrán tres miembros de la compañía y que solo se abrirá por consenso de todos los miembros; que en caso de que alguno abandonase la compañía antes del vencimiento del contrato, tendría que pagar cien liras que serían repartidas en tres partes, una para los gastos, otra para los pobres y otra para la compañía o que tendrían que comprar entre todos, para transportar los materiales de la compañía, un caballo. En junio, fecha de la disolución del contrato, repartirían las ganancias en partes iguales. Como último aviso, se prohíbe el juego de cartas entre los miembros de la compañía.

Se trata de una constitución de compañía ante notario, cuyas clausulas deben ser respetadas o las sanciones vendrán de parte de la justicia (Henke, 2002; Fernández, 2006; Taviani y Schino, 2007; Rudlin, 2007). Es sin duda de un curioso documento que fue exhibido al público por primera vez durante la VI Giornata Mondiale della Commedia dell'Arte, en Padua, el 25 de febrero de 2015, para deleite de los allí presentes. La fecha de dicho documento sirve de referencia para el arranque oficial del género y se ha convertido en la fecha del día mundial de la *Commedia dell'Arte*, que camina hacia su VIII edición.

### 2.1.4.3. Los primeros actores profesionales

Conocer a los primeros actores resulta relevante para explicar los inicios de las compañías profesionales en Italia. Estos primeros profesionales desarrollaban más de un papel, y el tema de la mayoría de obras que representaban era el de una *servetta* o un *zanni* que interactúa con el *Magnífico/Pantalone*, lo que se denominaba *Commedia degli zanni* (Henke, 2002). Entre los actores destacaron:

- Marco Antonio: por su papel tanto de *zanni* como de *magnífico*. Trabajaba en varias compañías, pero no era un actor fijo en ninguna.
- Benedetto Cantinella: fue el actor que representaba a *Pantalone*. Entre los lugares en los que interpretó a este personaje destacan Florencia o Roma. Asimismo, Cantinella tenía su compañía propia, en la que el tema principal, como ya se ha dicho, eran la relación entre el *zanni* y el *magnífico*.

- Alberto Naselli: conocido como *Zan Ganassa* fue uno de los actores y capocomicos más importantes. Desarrolló gran parte de su oficio en España como ya hemos dicho y según afirma el maestro Carlo Boso, fue uno de los primeros en representar el papel de *Arlecchino*. Una de las características principales de este actor es que podía ser tanto decoroso como maleducado en sus interpretaciones.
- Tristano Martinelli: Entre 1584 y 1621 el más cercano al juego del bufón tradicional fue este actor de Mantua, quien dio vida y extendió la fama de *Arlecchino*.

Parece, y aunque hay muchas discusiones con respecto a este tema, que la máscara de *Arlecchino* es francesa e italiana, pues Martinelli, en su *Compositions de Rèthorique*, sitúa a este personaje entre Francia e Italia, aunque dándole una mayor relevancia a la tradición francesa. No obstante, *Arlecchino* es un extranjero en la Francia del s. XVI, pues su ascendencia es italiana, por lo que se podría decir que bebe de ambos países.

En relación con la pregunta: ¿quién fue el primer *Arlecchino*? existen muchas teorías, tales como que fue Alberto Naselli (*Zan Ganassa*)<sup>1</sup> o incluso Simone da Bologna, pero la única que se sostiene sobre bases documentales es la de que fue Tristano Martinelli el que actuando en París entre 1584 y 1585 dio vida a este famoso personaje. Robert Henke afirma que fue la compañía *Confidenti* la que actuó en París, donde Rossi era *Orazio*, Fornari el *Capitano Cocodrilo* y Angelica Alberghini (la esposa de Drusiano Martinelli, hermano de Tristano) la *innamorata* y que el propio Tristano, gracias a la mediación de su hermano, actuaba en ella. Henke expone una serie de argumentos que nos permiten determinar que fue Tristano Martinelli y no otro actor quien interpretó al primer *Arlecchino* en Francia entre 1584 y 1585:

- 1º. El relato de un viajero, que contiene una serie de poemas populares y demuestra la existencia de un actor que trabajaba en la compañía *Confidenti* entre estos años.
- 2º. Martinelli se identifica con el papel de *Arlecchino* a inicios de 1588, no existiendo claramente otros candidatos.
- 3º. La primera compañía en la que aparece *Arlecchino* es *Confidenti* y en ella trabaja Tristano Martinelli.
- 4º. El trazado verbal de *Arlecchino* está bastante relacionado con la personalidad que algunos documentos relacionan con Martinelli como individuo teatral.
- 5º. En cuanto a la lengua utilizada por *Arlecchino*, numerosos documentos demuestran que este personaje no habla bergamasco (como la mayoría de los *secondo zanni*), aunque baila una danza de Bérgamo, lo cual sugiere influencia de esta región.

Tristano Martinelli era una personalidad conocida en la Italia del s. XVI (más concretamente en Mantua) y no solo era actor, sino que también desarrolló un papel burocrático, convirtiéndose en el supervisor de los charlatanes en el año 1599. Martinelli trabajó como actor para varias compañías entre las que destacan: La compañía *Uniti* (dirigida por Giovanni Pellessini, un bufón), la compañía *Desiosi*, que abandona en 1588 para volver a la compañía dirigida por su hermano (Henke, 2002; Taviani y Schino, 2007; Rudlin, 2007).

---

<sup>1</sup> (...) Ganassa was a famous actor, the creator of a Bergamask Zany with long nose and prominent jaw (ganascia), and probably the first to play the role of a more agile Zany to whom the people of Paris soon gave the name of Harlequin (Sterling, 1943:15).



Figura 15. *Compositions de rhétorique* (v. 13, p. NP) (ca. 1600-60), Tristano Martinelli. Bibliothèque Nationale de France.

Asimismo, y como se ha dicho anteriormente, Martinelli defendía los derechos de su gremio, por lo que bajo el servicio del Duque de Mantua se acabó convirtiendo en supervisor de los charlatanes, lo que le llevó a defender sus derechos con vehemencia, más allá de los cien *scudi* que ganaba por año.

Es Enrique IV, quien llama a Martinelli por primera vez como *Arlecchino* e invita a la compañía Accesi a actuar para él en Lyon, durante bastantes meses, hasta que este contrae matrimonio con Maria de Médici en el año 1600, momento en el que la compañía actúa delante de ambos monarcas y parte hacia París para seguir su tournée. Martinelli y su compañía estuvieron en París hasta 1601, volviendo a Italia ese mismo año. No obstante, Martinelli pudo haber vuelto a Francia entre los años 1613 y 1620, no estando esta estancia documentada más allá de una famosa anécdota contada por Tallemant Des Réaux que podría confirmar ese hecho y que Henke reproduce así:

Harlequin and his Company came to Paris in that time (1613), and when he went to greet the King, he took his sweet time, because he wanted to take over the king's throne when His Majesty rose from it. As if the king had been Harlequin, he (Martinelli) said to him, 'All right! Harlequin, because you have come here with your troupe to entertain me, I am very pleased, and I will promise to protect you, and to give you a lot of money etc.' The king did not dare to contradict him, but he finally said, 'That's it, you have impersonated me for long enough: now allow me to be myself'. (Henke, 2002:161)

Después de esta anécdota es perentorio hablar del texto escrito por Martinelli, posiblemente el único, o al menos del que existe documentación por el momento, titulado *Compositions de Rethorique* (1601). Esta obra fue escrita para el rey Enrique IV y su corte, como un tipo de performance en sí mismo. El texto tiene tres secciones que contienen enigmas, juegos de palabras y otras acrobacias. En un principio fue concebido como un regalo para el rey. La tipografía de la portada (que contiene la inscripción "impreso más allá del fin del mundo") recuerda los viajes infernales de D. Taicalze y Z. Polo. Asimismo, la dedicatoria al rey está hecha de una manera más bien jocosa, propia de Arlecchino, que tenía bastante que ver con la personalidad de Martinelli.

En relación con la lengua en la que está escrito destacan cuatro idiomas: francés, italiano, latín y español. También el dialecto toscano aparece en algunos fragmentos de la obra, puesto que la floritura retórica y la elaboración metafórica imitan el discurso de los enamorados, que en su mayoría hablaban en este dialecto. Habría también que resaltar que Martinelli mantiene en sus escritos ciertos trazos de oralidad muy propios de este período de cambio.

Martinelli escribió numerosas cartas a reyes, a duques y a los secretarios en las cortes de París, Mantua, Florencia y Turín bajo el nombre de *Arlecchino* y haciéndose pasar por este personaje. Sus cartas son de gran importancia porque incluyen muchos aspectos propios de la oralidad: repeticiones, redundancias y una producción virtuosa del lenguaje parecida a la que Martinelli practicaba cuando se subía al escenario. En cada una de estas cartas, además de estos aspectos, se puede ver el lado más educado y agresivo del propio Martinelli.

#### 2.1.4.4. Las primeras actrices profesionales

Entre los años 1566 y 1568 aparecen en Mantua archivos que demuestran la aparición de las mujeres en el teatro profesional, quienes añaden una dimensión lírica y literaria a la tradición masculina más proclive a la farsa y procedente de la tradición puramente oral (Rodríguez, 2011).

La introducción de las mujeres se debe a la intercesión de algunas personalidades importantes, como Giovanni Paolo de Medici, quienes muestran reticencia ante las mismas historias representadas exclusivamente por hombres. Las representaciones también se realizaban fuera de las cortes (en la *piazza*), por lo que era de suma importancia introducir a la mujer, con gran presencia en la calle y el mercado y quien impregnaría de contrastes las obras y ampliaría el espectro de público congregado.

No se puede asignar una fecha exacta a la aparición de la primera mujer en escena, aunque se sabe que en el año 1548 (solamente tres años después del primer contrato profesional) circula una obra llamada *La Calandria* (escrita y representada para el rey Enrique II y su esposa Caterina de Medici), que podía estar representada por tres mujeres que pertenecían a la compañía de Domenico Barlacchi (Henke, 2002).

Pero la primera aparición demostrada de una mujer es la de una joven llamada “Lucrezia” en el año 1564, tal y como demuestra un contrato firmado en Roma. No obstante, y como se puede observar en la siguiente afirmación de Pier Maria Cecchini del año 1616, la mujer aparece en el escenario mucho antes de lo que se piensa: “non sono 50 anni, che si costumano donne in Scene e vi si introdussero” (Henke, 2002:86). Sin duda, esta afirmación nos da a entender que la mujer empezó a actuar mucho antes de lo afirmado, pero su descubrimiento es tardío debido a la falta de documentos escritos, y posiblemente al rechazo de algunos cómicos y autoridades políticas y religiosas por la inserción de la mujer en este campo.

Ahora bien, es entre 1566 y 1568 el momento en el que existen documentos claros que demuestran que la mujer aparece como profesional en las compañías de actores. Según el secretario del duque, Luigi Rogna, el verano de 1567 marcó el triunfo de dos grandes y reconocidas actrices: Vincenza Armani y una actriz cuyo sobrenombre era “Flaminia”. Estas dos importantes mujeres aportaron una mayor riqueza a las compañías, introduciendo otros géneros que no habían sido representados hasta el momento y aportando una gran riqueza verbal a las obras. Gracias a ellas, se adaptaron algunos textos de la literatura, como es el caso de la compañía de Giulio Pasquati, en la que se encontraba “Flaminia”, donde se adaptó la tragedia de *Dido* y se representaron obras del género pastoral que tuvieron un gran éxito.

Sin embargo, las actuaciones de las mujeres tenían algo de erótico, lo que no es extraño en un mundo de hombres, como se demuestra en un documento del 7 de mayo de 1616 en Florencia, donde se recogen las representaciones de una actriz a la que llamaban “La Vettoria”, quien combinaba acrobacias, con baile y canto que llamaban a la imaginación erótica de los espectadores. En el caso de esta joven actriz, se sabe que debía ser acompañada por cuatro policías para evitar los abusos de los hombres que asistían a sus representaciones. Más allá de todas las anécdotas, y como afirma Robert Henke (2002), las dos actrices más importantes, nombradas anteriormente, fueron “Flaminia”, cuyo papel más importante fue el de Drusilla, y Vincenza Armani, quien con su papel de Clori en el género pastoral consiguió un gran éxito.

An examination of the records describing the summer seasons when the first generation of exceptional actresses, Flaminia and Vincenza Armani, competed against each other in Mantua in 1567-68 makes it clear that Roach's criteria for celebrity are

already present, as both of these actresses created the illusion of “public intimacy”, of “shared experience” with their audiences, and possessed the mysterious “It effect”. (...) Sociologist Chris Rojek’s important study *Celebrity* explains that in a secular society, one that has lost its connection to the sacred, celebrities often become objects of cult worship, inspiring intense “feelings of recognition, awe and wonder”. It is possible to relate these concepts to ways in which certain actresses such as Flaminia, Vicenza Armani, Vittoria Piissimi, and Isabella Andreini were regarded (Kerr, 2015).

Desafortunadamente, a pesar de la gran relevancia de la mujer, la mayoría de ellas eran vistas como *puttane* en un mundo dominado por el hombre, donde la mujer tenía dificultades para expresarse más allá de lo que estaba marcado por la religión.



Figura 16. Retrato de Isabella Andreini en la obra *Le Rime*, Milano (1601).

El actor Adriano Valerini actuó en 1568 en una compañía que incluía a “Flaminia” y a Vicenza Armani, escribiendo para ellas algunos de los textos que representaban. Este grupo fue, muy posiblemente, el núcleo de la compañía *I Gelosi*. Gracias a los documentos escritos por Valerini se puede entender un poco mejor la práctica de las mujeres con respecto al arte de la interpretación. Se sabe, así, que la mayoría de las mujeres aunque improvisaban, tenían modelos prefijados que estaban basados en obras pastorales o en tragicomedias. También tenían en su repertorio textos de Petrarca y de Plauto entre otros. Asimismo, las mujeres estaban más estrechamente reguladas por el decoro que los hombres.

En relación con Vincenza Armani, que es una de las primeras mujeres de las que más información tenemos, señala Henke (2002:99) lo siguiente: “She would become pale when she received some strange news, and her cheeks would become tinged with red at the sound of happy news. She could accommodate her voice so well to representing fear, and passion as well, that our own hearts became afraid or passionate. She would move our souls as she wished.”<sup>2</sup> Gracias a Adriano Valerini conocemos mejor la naturaleza de esta gran actriz y su capacidad para transmitir a la perfección diferentes emociones, debido a su gran sensibilidad. Sin duda estas dos mujeres tenían una gran capacidad física y vocal que se magnificaba en el escenario durante las representaciones y que aportaba una gran riqueza a la puesta en escena.

Isabella Andreini, fue una de las actrices más conocidas a finales del s. XVI y perteneció a la compañía *I Gelosi*. Esta joven actriz era conocida por su capacidad para hablar lenguas extranjeras, especialmente el francés, y para imitar diferentes acentos a la perfección (Uribe, 1983; Henke, 2002; Fernández, 2006; Taviani y Schino, 2007; Rudlin, 2007). Andreini es especialmente conocida por la *Pazzia de Isabella*, una obra representada por ella misma con un grupo de actores en el año 1589 para la boda de Ferdinando de Medici y Christina di Lorenzo en Florencia, en el que ella era la *inamorata*. El argumento de la obra difiere bastante de los *Scenari* de la compañía *I Gelosi* recogidos en el *Teatro delle favole representative* (1620) por Flaminio Scala, pues en ella, *Isabella*, traicionada por su amor

<sup>2</sup> D’Ancona (1891) *Origini del teatro Italiano*, vol. II, p.452

*Flavio*, se vuelve loca, lo que la lleva a comportarse de maneras extravagantes que se pueden asociar más con los *buffoni* y los *zanni* que con la propia *inamorata*, que tras volverse loca, cantaba canciones en Francés e imitaba los dialectos de sus compañeros: *Pantalone*, *Gratiano*, *Zanni*, *Pedrolino*, *Francatruppe*, *Burattino*, *Capitán Cardone* y *Francesquina*.

Sin duda alguna, las mujeres eran las grandes profesionales de la lengua (Rodríguez, 2011), capaces de reproducir diferentes acentos de un modo natural y unas grandes conocedoras de la retórica, lo que aportó una gran riqueza a las obras anteriormente representadas exclusivamente por hombres. Se le debe a “Flaminia”, a Vincenza Armani y posteriormente a Isabella Andreini, entre otras muchas, la evolución textual de la *Commedia dell'Arte*, así como la adaptación de tragicomedias u obras pastorales.

### **2.1.5. Evolución y decadencia de la *Commedia dell'Arte***

La evolución de la *Commedia dell'Arte* debe ser contemplada desde distintos puntos de vista ya que existen diferencias entre la que nace y se desarrolla dentro de Italia, la que evolucionó en el extranjero y la que se mantuvo dentro de Italia pero recibió gran influjo de referentes externos. En el siglo XVIII, la *Commedia dell'Arte* ya tenía más presencia en París que en Venecia o Florencia, lo que activó un flujo importante de comunicación entre los territorios separados por los Alpes.

El lenguaje, en los primeros tiempos, fue clave a la hora de facilitar la difusión y el desarrollo de la *Commedia dell'Arte* en Europa, sobre todo en Francia y en España, ya que los diálogos resultaban más o menos inteligibles por el público al tratarse de lenguas romance. El trabajo con la codificación del gesto y la emoción, unido al juego escénico, suplían el resto en un modelo de teatro con gran capacidad de adaptación y transformación, que se convirtieron en señas de identidad y en un estilo de vida.

En el siglo XVI, como afirma Nicoll (1977:165), la *Commedia dell'Arte* extendió su influjo y llegó a España cuando Lope de Vega estaba por iniciar su esplendorosa carrera; a Inglaterra cuando se estaba preparando el camino para Shakespeare y, a los territorios germánicos y eslavos cuando estos ni siquiera tenían teatros nacionales y la situación social no favorecía la aparición de teatro popular. La acogida fue muy distinta en cada país pero, en todos los casos, dejó una imborrable huella en el teatro y la literatura posteriores.

Existen discrepancias a la hora de estipular cual fue la época de mayor esplendor de la *Commedia dell'Arte*. Hay quién afirma que las piezas de mayor relevancia, en cuanto a difusión y calidad técnica, pertenecen al período entre los años 1582 y 1620 y que, tras esto, comenzaría la decadencia; pero desde un punto de vista opuesto, hay quien asegura que las nuevas generaciones revitalizaron una fórmula de espectáculo que estaba ya en su lecho de muerte. Lo más probable, es que la respuesta más acertada esté en un punto intermedio entre estas dos opiniones. También se plantea que el final de este estilo lo supuso su entrada en los auditorios de los palacios (Nicoll, 1977; Uribe, 1983), aunque desde otro punto de vista se afirma que las altas cortes estimularon su crecimiento y que la intención de atraer la atención del sector popular, suponía una desvalorización.

Desde luego, existe un punto de inflexión, un cambio en los modos de representar los espectáculos que hace que la definición de *Commedia dell'Arte* se modifique, entendiendo que los unos se refieren a un tipo de *Commedia* primitivo, y los otros a un modelo más evolucionado. Esto tiene lugar de forma clara y definitiva con la reforma del teatro italiano llevada a cabo por Carlo Goldoni.

Como ya hemos visto, el primer registro de una compañía profesional de teatro, reflejado ante acta notarial, está datado el 25 de febrero de 1545 en Padua, aunque no define claramente ningún estilo concreto. Existe también un documento de 1568 que notifica la existencia de una obra italiana representada por aficionados al servicio del Duque Guillermo, en la corte bávara, y otro documento del mismo año, data la primera representación de la que será la compañía más conocida de todas, *I Gelosi*, la cual ganó el reconocimiento del público culto y del popular, existiendo un registro de todas las ciudades por las que pasaron. Su fama se extendió rápidamente y fueron reclamados por todas las cortes.

Su gran fama desde la década de los setenta del siglo XVI duró hasta el verano de 1604, en el cual Isabella Andreini, que fue su fundadora, murió dando a luz en uno de los viajes de la compañía, lo que provocó que el que podría haber sido su continuador, su marido Francesco Andreini, se retirara, lo que conllevó que la compañía se deshiciese. Las representaciones de *I Gelosi* marcaron un objetivo a batir por el resto de compañías, y asentaron muchas de las características técnicas que configuran la *Commedia dell'Arte*.

Los reyes se llegaban a intercambiar cartas en las que expresaban su felicidad tras ver a tan interesante compañía de actores italianos, lo que les otorgó gran fama y honor. No solo *I Gelosi* gozaban de gran fama internacional, existen documentos con testimonios de personalidades de la realeza en España alabando espectáculos del género y existe noticia de que se llegaron a construir teatros privados para compañías residentes.

En el siglo XVII, algunas de las compañías más importantes gozaban de privilegios y excelente y cercano trato por parte de la realeza, llegando a permitirse el lujo de introducir chistes haciendo mención a la nobleza e incluso a los propios monarcas, tanto en cartas como en espectáculos, lo cual les resultaba tremendamente gracioso.

Las compañías más importantes de esta época fueron la de los Accesi, los Fedeli y la de los Confidenti, en las que como ya hemos visto estuvieron los actores más destacados del momento (Nicoll, 1977; Uribe, 1883; Taviani y Schino, 2007).

En esta época ya existía el concepto de “estrella” del mundo del espectáculo, y en ocasiones se contrataba a las compañías solo por ver en acción a su cabeza de cartel de moda. Los egos de los actores estaban realmente henchidos provocando grandes rivalidades y trifulcas entre ellos por querer destacar dentro de la compañía, y las disputas entre los Accesi y los Fedeli eran muy frecuentes. Estas grandes disputas entre actores fomentaron la aparición de nuevos personajes, como medio para distinguirse del resto. En esta época algunos comprendieron que la *Commedia dell'Arte* se estaba desintegrando y se buscó una forma de reformar su arte.

Durante la primera parte del siglo XVII las compañías italianas hicieron visitas al extranjero que fueron cada vez más frecuentes. Francia fue la patria adoptiva de la *Commedia dell'Arte* y se fundó en París la *Comédie Italienne* (Taviani y Schino 2007). Molière compartió sus espacios con los actores italianos, hasta que tuvieron su propio local, el Théâtre Italien, en el que estuvieron el hasta que se les expulsó el 14 de mayo 1697, por unos rumores que provocaron el disgusto de la realeza.

Con el paso del tiempo y el asentamiento en Francia, las compañías tuvieron que modificar su forma de dirección y actuación, debido a que sus espectáculos antes estaban diseñados siguiendo un modelo de producción para compañías itinerantes, y ahora se habían convertido en residentes. El lenguaje era una de las trabas, por lo que tuvieron que buscar nuevas formas de llegar al público. Se buscó la espectacularidad en el uso de decorados y aparatos dinámicos para crear “efectos especiales”. Remodelaron la estructura de las obras

para justificar los aparejos (Pandolfi, 1957; Nicoll, 1977; Uribe, 1983), haciendo que la trama los incluyera o que girara en torno a ellos:

En la lista de utensilios requeridos por el napolitano Barliario, (...) figuraban una máquina nube para llevar al cielo a Angiolina, una cueva subterránea, un dragón que podía despegar del suelo y volar con Darío al lomo, una gruta con una gran piedra en la cima que podía caer y tapar la entrada, una máquina voladora para Pulcinella, otra para la figura alegórica de la Razón, un procedimiento para simular un fuego en el que consumir una serie de libros y un aparato para simular el corte de una cabeza. (Nicoll, 1977:180)

La tendencia a poner énfasis en intérpretes individuales era cada vez más evidente. Por ejemplo aparecieron muchas obras que en su título incluían en nombre de *Arlecchino*. El público francés no podía comprender la totalidad de la obra debido al desconocimiento de la lengua italiana, por lo que era más fácil que se identificaran con un solo personaje que con el conjunto. El público se deleitaba con exhibiciones individuales de talento. De hecho, por petición del público, algunos personajes con máscara se acababan interpretando sin máscara, puesto que querían ver las expresiones de la cara del actor de turno.

Estos desajustes estaban debilitando definitivamente la configuración original de la *Commedia dell'Arte*. Las compañías aumentaban la gestualidad de los personajes y el número de acrobacias, bailes y canciones en escena, para suplir el problema del lenguaje, y comenzaron a introducir frases en francés, separándose bastante de la concepción más primitiva. También se introdujo el recurso del personaje que se disfraza para simular otra personalidad, lo que funcionaba tan bien que se empleó hasta la saciedad. Todo ello, añadido a la introducción de temas y tramas de actualidad de gusto satírico y realista, llevó a un declive tal que acabó por provocar el primer cierre del Théâtre Italien (Taviani y Schino, 2007).

El Théâtre Italien estuvo cerrado durante veinte años. Los teatros de ferias se apropiaron del personaje de *Arlecchino* y potenciaron sus acrobacias, canto, y también sus groserías. Los franceses se fueron adueñando poco a poco de los papeles característicos y a representarlos en francés. Las maneras originales del estilo se diluían en favor de una nueva realidad que les obligaba a adaptarse a los tiempos y las circunstancias:

Los teatros de ferias se hicieron cargo de Arlequín y de sus trucos, dándoles el tratamiento adecuado para sus propios estilos. Explotaron las acrobacias, los asuntos cómicos groseros, la danza y el canto, todo; actores franceses interpretaron los papeles característicos y para los diálogos que aparecían en las obras se sustituyó el italiano por el francés. Aunque algunos autores dramáticos franceses, como Alain-René Lesage y Alexis Piron, se dedicaron a componer obras para los intérpretes de las ferias, la tendencia principal era hacia la utilización de una forma grosera de ópera cómica y de efectos pantomímicos. (Nicoll, 1977:180)

Los que conocían el Théâtre Italien pedían el regreso de los italianos hasta que en 1716, al fin, consiguieron volver. Por desgracia, los franceses se habían acostumbrado a las nuevas formas y hubo que adaptarse a estas nuevas expectativas, ya que el regreso no fue tan eufórico como esperaban. Se intentó de todo, recuperar un modelo con más espacio para la improvisación, optar por la franco-italianización de las piezas, atender y analizar el *feedback* del público, pero nada daba resultado y parecía que una vez más el Théâtre Italien se vería obligado a cerrar.



Figura 17. *L'Amour au théâtre italien* (1717), Antoine Watteau. Gemaldegalerie de Berlín.

Todo cambió con la obra de un autor inexperto, un pintor, Jaques Autreau, que escribió en 1718 una comedia, *Le naufrage au Port-à-l'Anglais*, con un truco consistente en integrar el desconocimiento completo de la lengua francesa por parte de los actores en la propia trama. En ella, dos jóvenes estudiosos tienen cierto conocimiento de francés, aunque no lo dominan, y quieren mejorar para poder encontrar el amor. Esto, sumado a una intriga bien estructurada, el tema del amor y las atracciones musicales, todo integrado de forma muy natural, dio como resultado un tremendo y esperado

éxito.

Hasta medio siglo después, los italianos no abandonarían por completo las representaciones totalmente improvisadas que habían reconquistado por derecho, pudiendo recuperar en cierta manera las señas de identidad perdidas. Aun así, acabaron por adaptarse e integraron el francés, para poder ofrecer espectáculos en ambos idiomas.

Dos años más tarde, en 1720, Marivaux, novelista y dramaturgo francés, con su *Arlequin poli par l'amour*, marcó un nuevo estilo, en el que todo ocurría en un mundo imaginario aunque igualmente real, no absurdo y fantástico, sino encantado de forma sutil. Su ahondamiento en los temas de amor y la sutileza de su escritura daba un nuevo toque, pero destruía de nuevo las bases. La improvisación fue cada vez a menos, la delicadeza y elegancia de los franceses invadió los escenarios.

La *Comédie Italienne* aumentaba en seguidores, pero perdía su esencia. Para seguir atrayendo al público tenían que seguir añadiendo factores de actualidad a sus obras constantemente. Incluyeron por esta época el uso de las parodias y las farsas.

En 1762 la *Comédie Italienne* se acabó fusionando con la *Ópera Comique*, mezcla que la primera ya no superó, y que supuso que el lenguaje italiano desapareciese de los auditorios.

Como hemos visto, el hecho de haber tenido en París un teatro permanente llamado “italiano” demuestra el alcance e influencia de la *Commedia dell'Arte*, pero esta influencia se extendió más allá de Francia. La compañía más destacada y organizada fue la de Francesco Calderoni, conocido como *Silvio*. Luchaba por mantener un nivel alto de calidad y no caer en la bufonería vulgar. Su compañía pasó por Munich, donde estuvo cuatro años; Bruselas, Viena o Augsburgo. Conquistaron nuevos territorios.

En 1697, después del cierre del Théâtre Italien, Angelo Constantini recibió una petición para formar una compañía que se podría instaurar en la corte del rey de Polonia. Formaron una compañía de más de cien personas. Tras quince años en Varsovia la compañía se adentró más llegando hasta Rusia y se han llegado a encontrar cuarenta obras escritas en ruso, (Nicoll, 1977:194) muchas de ellas en las que *Arlecchino* aparece como personaje principal ya que su locura e ingenio triunfaba en cualquier país.

Tanto en Alemania como en Polonia y Rusia la comedia italiana contribuyó a la creación de teatros nacionales, pero no podemos decir que la comedia al estilo más puro realmente quedara arraigada en alguno de estos países, puesto que los aspectos que más gustaban allí eran las farsas y las bufonerías. En Inglaterra, la comedia italiana extendió su arte de manera no muy efectiva. Sin embargo, durante la primera parte del siglo XVIII, compañías de feria francesas llegaron a dar varias temporadas entre 1720 y 1726. Además, un grupo de italianos también trabajó para un público de abonados. Las compañías mezclaban comedias y dramas de *scenari* del repertorio de Gherardi (Nicoll, 1977; Uribe, 1983).

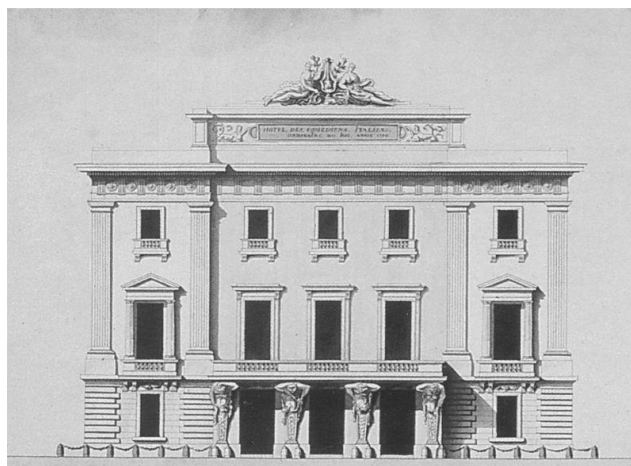


Figura 18. "Hôtel de Bourgogne", sede de la Comédie Italienne en 1680.

Antes de la llegada de los franceses, la pantomima se había hecho familiar en tierras inglesas y cuando llegaron los italianos en 1726 ya se había convertido en un tipo de espectáculo muy popular. Lo que hicieron los italianos al llegar fue reestructurar la forma teatral que ya había establecida, de forma que lo que verdaderamente apreciaba el público, eran las piruetas y acrobacias que hacían los personajes y poco importaba lo que decían. El tipo de espectáculo que más triunfó fue la *Harlequinade*, a pesar de que no tenía mucho que ver con la tradición de la *Commedia dell'Arte*, ya que habían vulgarizado los personajes hasta transformarlos en *clowns*.

A pesar de un creciente interés por los actores italianos, las diferentes tendencias teatrales europeas acabaron por hacer que la *Commedia dell'arte* desapareciese o perdiese sus características. En Inglaterra se convirtió en pantomima y en Francia se rebajó al nivel del *vaudeville*, hasta liquidarla. En Italia sucedió de manera distinta, pero también sucedió. Durante el siglo XVIII aún hubo compañías interesantes y de relevancia, capaces de igualar a las grandes compañías antiguas, siguiendo la tradición de los *Gelosi*. Estas compañías serían vilmente atacadas y abucheadas por lo enemigos de la *Commedia dell'Arte*, los reformistas, haciendo creer que esta estaba acabada, que resultaba insípida y que los actores habían perdido la brillantez en la improvisación.

## 2.1.6. Carlo Goldoni y la reforma del teatro italiano

### 2.1.6.1. Breve aproximación biográfica

Carlo Goldoni nace en Venecia el 25 de febrero de 1707 y muere en París el 6 de febrero de 1793. Está considerado como el fundador de la comedia moderna italiana.

A los ocho años escribe su primera comedia. En su primer encuentro con actores en Rímini, se asombra al saber que allí se permitía a las mujeres actuar. Se une a esta compañía con catorce años y se va con ellos a Chiozza, donde estaba su madre. Para la compañía escribe, en torno a los años 1729-1730, sus primeros textos: "*Il buon padre*" y "*La cantatrice*" (Hernández, 1991).



Figura 19. Escultura de Carlo Goldoni en Campo San Bartolomeo, Venezia (1883), Antonio dal Zotto. Fotografía: F.A. Llera Rodríguez

A los dieciséis años, en Venecia, relee a los poetas griegos y latinos más en profundidad y con mayor placer. Se decía a sí mismo que le gustaría imitar sus desarrollos, su estilo, su precisión, pero no estaría contento si no conseguía introducir en sus obras más intriga, más papeles de carácter, más comicidad y desenlaces más afortunados.

Ávido lector, examinó compilaciones de teatro inglés, francés y español, pero no encontró nada acerca del italiano. Había obras italianas de los tiempos antiguos, pero ninguna recopilación, ninguna colección que pudiese honrar a Italia.

Se licenció en derecho en la Universidad de Padua. En Venecia, comenzó a trabajar como abogado y a escribir obras de teatro. Las primeras fueron tragedias, la única forma teatral que merecía su consideración y respeto en aquella época. Sus tragedias tuvieron éxito, aunque él no se encontraba satisfecho en este medio. Contaba con tan solo veintiún años cuando pusieron a su disposición un teatro para la realización de su primer espectáculo. Le habría gustado presentar algo de género

cómico, pero no le atraían las arlequinadas y no había buenas comedias en Italia en ese tiempo, así que prefirió lo trágico y representó *Dido y Siroé*.

Es allí donde escribe sus primeras comedias para el teatro San Samuel, regido por el director cómico Giuseppe Imer. Las comedias de esta primera época, ya son verdaderas obras cómicas con trabado cuerpo dramático. Estamos todavía ante comedias fuertemente ligadas a los esquemas estructurales y a los tipos antropológicos característicos de la *Commedia dell'Arte*.

En este sentido, el *Momolo cortesan*, de 1738, así como sus continuaciones, el *Momolo sulla Brenta* y también *Il mercante fallito* se escribieron para el *Pantalone* Golinetti, algo normal en él ya que creaba obras pensando en sus actores.

*Momolo cortesan* fue una obra con éxito admirable y Goldoni estaba contento. Veía a sus compatriotas de vuelta del antiguo gusto de la farsa, veía la reforma que se anunciaba, pero aun no podía vanagloriarse de ella ya que la obra no estaba dialogada; solo estaba escrito el papel del actor principal. Todo el resto era improvisado. No se apreciaba todavía en ella esa unidad de estilo que caracteriza a los autores: no podía reformar todo a la vez sin chocar con los amantes de la comedia nacional, y esperaba el momento favorable para atacarlos de frente con mayor vigor y mayor seguridad.

Estas tres obras cómicas mencionadas antes se apartan ya de los melodramas y de las tragicomedias en verso compuestas en los años inmediatamente anteriores: *Belisario*, *Don Giovanni Tenorio* o *Sia il dissoluto*.

Según Goldoni, a su obra *El Belisario* excepto dos objeciones, no le faltaban atractivos, ya que se dirigía a la sensibilidad del espectador, y copiaba del natural. Sus héroes eran hombres, no semidioses, sus pasiones tenían el grado de nobleza conveniente a su rango, pero hacían aparecer a la humanidad tal como la conocemos, y no llevaban sus virtudes y sus vicios a un exceso imaginario.

En cuanto al *Don Giovanni*, no entiende el porqué de su éxito, así que decide adaptarlo. Decidió no emplear las máscaras e incluyó los personajes del pastor y la pastora. *La Donna di garbo* es la primera comedia totalmente escrita en sus diversos papeles, en la que, sin embargo, no se han eliminado de forma definitiva las máscaras, manteniendo aún, por tanto, una fuerte ligazón con la *Commedia dell'Arte* tradicional. Según los módulos de ésta, sabiamente explotados, compondrá poco más tarde la famosa obra *Servitore di due padroni*, escrita para el *Arlecchino* Sacchi.

El director cómico Girolamo Medebac lo contrata como escritor estable del teatro Sant'Angelo de Venecia en 1748. Será en este momento en el que Goldoni se dedique en cuerpo y alma al teatro. Se data que desde el 1748 al 1762 (año en el que se exilia a París) crea ciento cincuenta comedias.

Para el Sant'Angelo compone algunas de sus comedias más importantes: *La vedova scaltra*, en el año teatral de 1748-49, literariamente la primera obra realmente representativa de la reforma goldoniana que constituye algo así como la bisagra sobre la que se opera el giro que permitirá la definitiva apertura hacia el nuevo módulo teatral.

Goldoni, en la siguiente temporada teatral de 1750-51, escribe dieciséis comedias, cuando el contrato con el Sant' Angelo le comprometía únicamente a ocho. De esta memorable temporada destacan *La bottega del caffè*, *Il teatro comico*, con la que abre la temporada teatral, que se trataba de una especie de poética teatral en acción, y *la Pamela*, entre otras. Su actividad para Medebac concluye en 1753 con la puesta en escena de *La locandiera*, una de sus obras maestras (Hernández, 1991).

La temporada siguiente la inicia en el teatro San Luca de Venecia, regido por Antonio Vendramin, tras haber roto sus relaciones con Medebac. Da comienzo un periodo difícil para el dramaturgo. En este momento Goldoni compone algunas tragicomedias en verso, de ambientación exótica y con deformación agresiva de las figuras de la vida cotidiana. La mayor capacidad física del nuevo teatro, así como la indisciplina de la compañía de actores del San Luca, le fuerzan a realizar experimentos complicados y artificiosos, destinados a no perdurar.

Entre las tragicomedias, alcanzó gran fama la denominada *Trilogia persiana* con cambios de decorado y ambientación en países exóticos de Asia. Obtuvo el mayor éxito y fue representada durante un período tan largo que los curiosos tuvieron tiempo de transcribirla y apareció impresa, sin fecha, algún tiempo después.

Entre las comedias merecen ser destacadas *La villeggiatura* y fundamentalmente *Il campiello*, escrita en dialecto veneciano para el carnaval de 1756. Por estas fechas el autor, es ya considerado una autoridad en toda Italia y se habla de su reforma teatral fuera de Venecia.

En 1756 obtiene una pensión del duque de Parma para cuyo teatro escribe libretos melodramáticos. En 1758 y 1759, reside en Roma y trabaja para los teatros Tordinona y Capranica. A partir del 1767, dirige el Teatro Italiano de París llegando a escribir una obra para la boda de Luis XVI y María Antonieta. En esta ciudad, como recompensa por sus trabajos, obtuvo una pensión real pero como consecuencia de la Revolución Francesa, se revocó y murió 6 de febrero de 1793, sumido en una absoluta pobreza.

#### 2.1.6.2. Reforma del teatro italiano

Goldoni no es un autor con una poética propia. Lo que más se acerca a una poética es su mencionada *Il teatro comico*, obra que había anunciado como comedia en tres actos, pero no era, a decir verdad, más que una especie tratado teórico puesto en acción y dividido en tres

partes. Al escribir esta obra, tuvo la intención de hacerla encabezar una nueva edición de su teatro; pero también tenía la intención de instruir a las gentes que no gustan de la lectura y de obligarlas a escuchar sobre el escenario máximas y correcciones que les hubieran aburrido en un libro. El lugar de la acción de esta comedia no cambia, es el mismo teatro donde los actores deben reunirse para ensayar una obra titulada *El Padre rival de su hijo*.

El director abre la obra con *Eugenio*, colega suyo, y le habla de los apuros y los peligros de la dirección. Aparece la primera actriz que se queja de la vagancia de sus colegas, los tres actores derivan la conversación hacia el compromiso de su autor, que había prometido en la clausura dieciséis comedias nuevas para el año en curso. Enumera así los preceptos artísticos y principios de la nueva poética. Es una obra didáctica, concebida para divertir, pero sobre todo para instruir.

Su labor creadora arranca de un reconocimiento directo y en primera persona de las condiciones del teatro de su tiempo. Consciente del desarrollo teatral de Francia, Inglaterra y España llega a la conclusión de que en Italia solo se representan “sucias arlequinadas” sin cohesión interna, que no poseen una capacidad de catarsis, que solamente están concebidas para provocar risa al espectador inculto y enfurecer al bien formado. Comienza la crítica hacia “la banalidad y vulgaridad de la commedia dell’arte” (Gutiérrez Carou, 2007: 21).

La reforma se comenzó a forjar gracias al encuentro con Girolamo Medebac, el importante empresario del teatro de Sant’Angelo de Venecia. A pesar de las críticas de sus adversarios y las quejas de los actores, Goldoni defendió su revolución basada en la dignidad literaria del texto y en el paso de la comedia de enredo a la de carácter, más centrada en la profundización psicológica de los personajes y la observación de la vida real, con la consiguiente eliminación de la máscara que era uno de los principales signos de identidad de la ya anticuada *commedia all’improvviso*.

Los principios básicos de la reforma eran la restauración del carácter literario de la comedia, redactando todas y cada una de las partes, basándolas en un desarrollo ordenado y coherente que insuflaría un espíritu ejemplarizante y reformador, a través de la representación de los defectos de la sociedad de su tiempo.

Para ello se basaba en estas dos guías: el mundo y el teatro. El mundo como conocimiento de la vida, observación de casos, contemplación detallada del moverse del enjambre social, constatación de pequeñas bondades y maldades del ser humano en su entorno real y sin caer en lo abstracto, ni en lo heroico, ni en lo patético sentimental. Trató de evitar la sobreabundancia de erudición literaria y el excesivo enganche en lo clásico, apartándose de personajes ajenos a la realidad de su tiempo, maniqueísmo de comportamientos arquetípicos y caídas en lo lacrimoso y patético.

El mundo es para Goldoni el primer maestro, necesario en todo momento para la vitalidad de la comedia. Él lo capta en su conjunto, en los aspectos más vistosos de las costumbres y en la menuda riqueza de los usos; con gusto de aprendiz curioso y atento, de la realidad de una naturaleza que se hace mundo (Fido y otros, 1993).

El segundo término, el teatro, es una manera específica de ajustar los elementos ofrecidos por el Mundo. Este le enseña los colores para representar dichos elementos, la manera de sombrearlos para darles relieve, los matices que los harán más gratos a los espectadores. Y se crea una pintura viva y móvil que responde a la función particular de la comedia, a la relación inmediata que la representación establece con el público, suscitando “impresión en los ánimos”, “maravilla”, “risa” y el “agradable estímulo del corazón humano” que “nace de encontrar en la comedia que se escucha, tomados del natural y puestos con buena gracia en su

punto de vista, los defectos y el ridículo que se encuentran en quienes se tratan continuamente, pero de manera que no ofenda demasiado” (Goldoni, 1787). Cabe subrayar la capacidad de comunicación, amplia y directa, que la esencia del teatro define para Goldoni, y que determina el lenguaje y el contenido de la comedia. Teatro como la copia de lo que acontece en el mundo.

Goldoni afirma que la comedia se ha inventado para corregir los vicios y para poner en ridículo las malas costumbres; y cuando las comedias de los antiguos se hacían así, todo el pueblo deliberaba, porque al ver la copia de un carácter en escena, cada uno se encontraba, en sí mismo o en algún otro, el original. Cuando las comedias fueron solamente ridículas, ya nadie les prestaba atención, porque con el pretexto de hacer reír, se admitían los más altos y sonoros despropósitos. Era conveniente servir a las leyes del pueblo con un espectáculo destinado a su instrucción por medio de su placer y diversión.

La comedia es, pues, para Goldoni la manera más inmediata de transmitir el humorismo cotidiano, que es conocimiento de sí mismo y de los demás en las relaciones más simples y elementales, y la capacidad de situarse y de verse en la colectividad. El germen del espíritu goldoniano reside en esta contradicción de conciencia de sí mismo y conciencia de los demás. El poeta participa del ritmo cotidiano de sus personajes, pero se muestra superior a ellos en el juicio sumario de sus raciocinios, sugiere la necesidad de un primer e indispensable conocimiento de las relaciones humanas. El teatro de Goldoni es el rechazo de la evasión, heroica o bufonesca. La comedia consiste en la manifestación completa del mundo popular; y una vez más, el tema va unido al reconocimiento por parte del público, de la propia realidad.

Esta es la última adquisición del teatro goldoniano: el pueblo, sujeto de verdadera y sencilla comicidad y fuente de útil goce que puede transmitirse a todos: en tales comedias, las más nobles personas, las más graves y las más delicadas se han divertido igualmente.

Goldoni era, al menos en el ámbito de la creación dramática, un hombre consciente de las condiciones reales de todo intento de creación o transformación, sabedor de que no se podía romper bruscamente con el pasado y el presente, y ni siquiera ignorarlos.

Los elementos e intereses adversos, los actores acostumbrados a los esquemas representativos de la *Commedia dell'Arte*, no se sentían demasiado estimulados ante la idea de adaptarse a los nuevos y variados personajes, a memorizar largos textos escritos y a sujetarse estrictamente a los términos de los mismos, previamente fijados por el criterio exclusivo del autor dramático. Por su parte, el público estaba acostumbrado a los viejos hábitos y a una manera un tanto libre y desordenada de situarse psicológicamente ante el espectáculo teatral, tomándolo a veces como simple pretexto o contemplándolo con una receptividad limitada. Por otra parte estaban quienes se hallaban dispuestos a defender a ultranza los modos de la *Commedia dell'Arte* por considerarla como la expresión dramática peculiar, propia y más característica del espíritu italiano (Nicoll, 1977).

Por otra parte, en la *Commedia dell'Arte* había mucho aprovechable: una particular viveza escénica, un intento permanente de conectar con el espectador, la agudeza y rapidez del diálogo, factores todos ellos que Goldoni conservará y explotará en sus obras. No fue, pues, borrón y cuenta nueva, sino renovación, fusión de lo antiguo con elementos nuevos, reforma razonable alimentada por la antigua.

Lo que Goldoni encontraba de más rechazable en la *Commedia dell'Arte* no era solo que los personajes fueran poco ejemplares o que tejiesen una acción a veces condenable. Lo que observaba y censuraba principalmente era que no se trataba de personajes profundos, sino que eran arquetipos en los que nadie podía reconocerse y con los que no era factible identificarse.

Semejaban seres rígidos y extraños, contruidos con un cartón en el que nunca tendría cabida la capilaridad del calor humano. Era necesario sustituirlos por seres humanos flexibles y hasta contradictorios, como lo son los propios hombres (Fido y otros, 1993). De ahí que la comedia de Goldoni lo sea de carácter, es decir, de personajes reales tomados de la vida, que se muevan y actúen como tales. No interesan los héroes ni los degenerados, sino simplemente los hombres y mujeres normales, vivos, concretos y actuales. Había que profundizar en la psicología de los personajes, simplificar los argumentos y respetar las unidades. En definitiva, había que dar verosimilitud y racionalidad al texto literario.

Además, de la máscara pensaba que perjudicaba mucho a la acción del actor, ya que, “sea en la alegría, sea en la pena; ya esté enamorado, ya sea brabucón o gracioso, lo que se muestra es siempre el mismo cuero; ya puede gesticular y cambiar de tono, que jamás dará a conocer, por los rasgos del rostro que son los interpretes del corazón, las diferentes pasiones que agitan su alma” (Uribe, 1983).

A lo largo de las últimas décadas del XVII y en los primeros años del XVIII los recursos escénicos de la *Commedia dell'Arte* se habían convertido en repertorios viejos que no solo no producían asombro o sorpresa en el espectador, sino que caían en la vulgaridad y habían perdido por completo su mejor vena ingeniosa y cómica. En este sentido, es fácilmente comprensible que la *Commedia dell'Arte*, se convirtiera en el blanco de las críticas de los literatos y críticos. En este clima de reforma y regeneración de los excesos del mal gusto del siglo precedente, se entienden los numerosos intentos de reforma y modificación de la misma, durante la primera mitad del XVIII. Todos ellos estaban encaminados a dotar de calidad y excelencia literaria y humana a una realidad teatral que debía mantener estrechos lazos de relación con su público (Nicoll, 1977).

Bien es verdad que no era Goldoni el primero ni el único en haber experimentado esa necesidad de reforma y en haber intentado poner manos a la obra, y ello ya desde el siglo XVII. También lo intentaron Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Fagiuoli y el más cercano al éxito Jacopo Andrea Nelli. Solo Goldoni lo consiguió. Ello se debió, en parte, a las relevantes condiciones personales y artísticas del autor: vocación instintiva por el teatro, interés por los casos y cosas concretas de la vida, capacidad y agudeza de observación, facilidad para captar el gesto imperceptible del personaje, gran sentido de la movilidad y la plástica escénicas, capacidad para comunicar con el público (Nicoll, 1977; Strehler, 1997).

Pero se debió también, por otra parte, a la confluencia en ese momento de una serie de factores históricos, sociales e ideológicos que permitieron al autor efectuar el despliegue de su genio. La *Commedia dell'Arte*, se había impuesto y desarrollado coincidiendo con un momento de profunda crisis en la vida política y cívica italiana, convertida en objeto de dominación extranjera por parte de potencias que la tomaban como escenario para dirimir sus querellas. Al sentimiento de abandono y frustración colectiva se unía, por otra parte, la fuerza reactiva y coactiva de la Contrarreforma, que no contribuyó, desde luego, a estimular la creación literaria libre (Uribe, 1983).

Pero ahora, en el XVIII, y concretamente en Venecia, donde Goldoni se disponía a iniciar su reforma, la evolución histórica, económica y social había generado una situación capaz de facilitar la superación al menos en parte de ese *impasse* a que nos hemos referido: ha hecho su aparición una burguesía poderosa y consciente de sí misma y de su papel, una clase diferenciada de los estratos más populares, por una parte, y por la otra, de una aristocracia cargada de títulos pero inoperante y frecuentemente en una situación económica real muy inferior a la que su *status* aparente sugiere. Es un nuevo grupo que solicita un contrapunto

teatral en el que se refleje una lógica de las acciones y un sentir muy diferentes de los de la decaída *Commedia dell'Arte*: un teatro en el que aparezca su concepto de una vida razonable, de una prosperidad basada en la inteligencia y el esfuerzo personal, del respeto a unas reglas sociales que han asegurado su propio progreso como grupo social. Es, en definitiva, un potente contexto social que pide ver traducida en la práctica la intencionalidad dramática de Goldoni.

### 2.1.6.3. La “contrarreforma” de Carlo Gozzi

Las dos figuras clave del teatro italiano del XVII son Goldoni y Gozzi. Goldoni comienza con su reforma a medida que la *Commedia dell'Arte* comienza a decaer. Gozzi en cambio protagoniza una férrea defensa del estilo, además de en sus textos teóricos, también en sus textos dramáticos y puestas en escena, donde incluía elementos como las máscaras. Para alejarse del realismo que pretendía Goldoni, Gozzi introduce elementos fantásticos y lugares exóticos, lo que sumado al uso de la máscara, marcarán la idea de su contrarreforma.

Gozzi termina por utilizar el texto escrito como vehículo de sus ideas, permitiendo cierto espacio para la improvisación, aunque esto al fin y al cabo, también supone separarse del estilo original (Tortosa Pujante, 2015).

Según Nicoll (1977) la cuestión de fondo no era defender la *Commedia dell'Arte*, sino que para Gozzi esa era la mejor forma de atacar a Goldoni. Gozzi se dedicó fundamentalmente a ridiculizar a Goldoni y fundó junto a otros colegas la academia Granelleschi, en la que se dedicaban a componer piezas que pusieran de manifiesto los errores y defectos de Goldoni. Cuando compuso su conocido *Amor de las tres naranjas*, basado en un cuento popular italiano, lo hizo para demostrar que con la retórica, se podía hacer que incluso un argumento pueril cobrara la ilusión de realidad: “su objetivo al ocuparse de aquel asunto era demostrar el absurdo del ensayo realista y refutar los argumentos de Goldoni, no cultivar la *Commedia dell'Arte* por sí misma” (Nicoll, 1977:205).

En definitiva, Gozzi escribió textos dramáticos sustituyendo la improvisación por diálogos escritos, rechazó que el éxito de sus obras dependiera de la habilidad de los actores y solo empleó las máscaras en algunas de sus obras, en las que desempeñan un papel menor. Siendo así, no podemos considerar que las obras de Gozzi estuvieran destinadas a suponer una verdadera contrarreforma ni una defensa de la *Commedia dell'Arte*, ya que además se fijaban más en el Théâtre Italien de las ferias parisinas que en el estilo más auténtico.

Gozzi alcanzó sin embargo gran popularidad en Venecia, lo que provocó que Goldoni se marchara definitivamente a París. Según Nicoll (1977:205) Gozzi fue tan responsable del final de la *Commedia dell'Arte* en Italia como lo fue Goldoni, e incluso afirma que el espíritu original se ha preservado más en las obras de Goldoni que en las fábulas fantásticas de Gozzi.



Figura 20. Retrato de Carlo Gozzi y portada de su *Opere* (1772), ed. en Venecia.

## 2.2. LA NÉO-COMMEDIA DELL'ARTE

### 2.2.1. Una supuesta época oscura: La *Commedia dell'Arte* en el siglo XIX

Como hemos visto, la *Commedia dell'Arte* surge y evoluciona entre los siglos XVI y XVIII para sufrir un decaimiento en la época de la reforma goldoniana del teatro italiano. Este es el proceso que vive en Italia, mientras que en el resto de Europa, fundamentalmente en Francia, España, Inglaterra o Rusia el influjo de esta es tan significativo que podríamos hablar de una continuación o una evolución de la misma (Uribe, 1983).

Es en Francia donde la tradición respeta los modelos de forma más clara e incluso continúa empleando las máscaras de *Arlequin* y *Colombine*, transforma al *Infarinatto* mezclándolo con *Pulcinella* y crea un nuevo personaje clave del romanticismo, que nadie duda de que pertenece a la tradición de la *Commedia dell'Arte* a pesar de haber nacido en el s. XIX: *Pierrot*. Y así, encontramos a los personajes de la más pura *Commedia dell'Arte* tan vivos como en la época de su nacimiento, ya muy entrados en el siglo XIX, en que la tradición ha continuado viva también en los títeres (Taviani y Schino, 2007), a través de los diversos derivados de *Pulcinella*, con el famosísimo *Punch* en Inglaterra, el *Barriga Verde* en Galicia o los famosos *Títeres de Cachiporra* españoles que serán visitados incluso por el más juguetón Federico García Lorca, que llevará a su teatro en varias de sus piezas más importantes a *Arlequin* o *Polichinela* (Plaza, 2002).

Sin embargo, la mayoría de teóricos la dan por disuelta tras la reforma goldoniana o siguen su rastro a través de la huella que haya dejado en la literatura. Siendo así, y como afirma Tortosa Pujante (2015), se da por zanjada con fecha de defunción en 1801. En ambas afirmaciones se obvian una serie de datos que dan constancia de que no fue así.

En primer lugar, cabe mencionar la respuesta que Gozzi dio a Goldoni, quien tuvo también sus seguidores, y a pesar del muy acertado punto de vista de Allardyce Nicoll, encabezó una contrarreforma que continuaría empleando las máscaras tradicionales con cierta licencia para la improvisación. Según observa Tortosa Pujante, resulta paradójico cómo Gozzi utilizó las técnicas *dell'Arte* para defender la tradición del pasado mientras que Meyerhold, las recuperó para avanzar hacia la modernidad y reformar un teatro que ya resultaba anticuado, como veremos más adelante.

Mirella Schino, coautora junto a Ferdinando Taviani del estudio que a partir de 1983 supuso un antes y un después en la forma de entender la *Commedia dell'Arte: Il segreto della Commedia dell'Arte*, describe cómo Maurice y George Sand jugaban en 1846 a recrear sus formas realizando *canovacci* después de las cenas en Nohant, lo que derivó en su libro de 1862 *Masques et bouffons. Comédie Italien* cuyas ilustraciones, de A. Manceau, son las que se relacionan más comúnmente con el género. Este trabajo gozó del rápido reconocimiento de los estudiosos.

Menciona Schino también a E.T.A. Hoffmann que, algo antes, en 1819 ya comenzó a emplear a su modo los personajes y tramas de la *Commedia dell'Arte* con gran frecuencia en sus obras, que en 1833 estaban traducidas casi por completo al ruso, lo que sin duda alentó a su difusión y despertó el interés en la figura de Gozzi. Son estas figuras muy relevantes en el panorama literario del s. XIX, pero se dan algunos episodios más, por ejemplo desde el mundo de la Pantomima, cuya evolución narra Ruíz (2008):

Con la llegada de la Edad Media la iglesia monopolizó el arte y el placer. Las artes del cuerpo, como el mimo y la pantomima, se sumergieron. Fue un periodo donde este tipo de teatro abandonó el núcleo social para sobrevivir en los saltimbanquis, en los funámbulos y en los juglares, en una mezcla que también integraba la música, la

poesía y la danza. Así permaneció hasta el Renacimiento, cuando renació en los teatros de corte popular, especialmente en la *Commedia dell'Arte*. El arte de la Pantomima se retomó en el siglo XVIII, precisamente gracias a los cómicos italianos que llegaron a Francia en la época del renacimiento. En realidad, la nueva aparición de la pantomima fue algo más fortuito que premeditado. En un principio aquellos primeros cómicos italianos no conocían el idioma francés y se vieron obligados a adaptar sus obras sustituyendo la palabra por la expresión del cuerpo acercándose, sin quererlo, al estilo de la pantomima romana. Aquel teatro basado en el arte del gesto se conocería después como “arlequinada italiana”. Con el tiempo, sin embargo, a medida que aprendían el idioma, estos cómicos italianos fueron reintroduciendo la palabra. Ofrecían espectáculos de una comicidad fresca, directa y viva. El público francés acabó prefiriendo este teatro al de sus compatriotas, de carácter más solemne y decididamente más estático. Para hacer frente a la competencia, a los cómicos franceses no les quedó más recurso que instigar al gobierno francés para que pusiese en marcha ciertas medidas que dificultasen el trabajo de las compañías italianas. Una de estas medidas fue la prohibición impuesta a los cómicos italianos de hablar en escena. Para burlar esta ley, estos cómicos se vieron obligados a expresarse sin utilizar la palabra, recuperando, de manera forzosa, aquel primer teatro que ofrecieron en Francia los primeros cómicos italianos y que guardaba la esencia del gesto sin palabras de la pantomima romana. El período de esplendor de la pantomima, no obstante, llegó de la mano de Jean Gaspard Debureau (1796-1846), un mimo francés que se hizo muy famoso interpretando el personaje de Pierrot en el Théâtre de les Funambules de París. Su vida ha quedado retratada en la película “Les infants du paradis” (1945) de Marcel Carné. Hijo de una familia de artistas circenses, este actor francés retomó el personaje de Pierrot y lo llevó a su punto más alto de popularidad. Aclamado por el público en el Théâtre des Funambules de París, Debureau encarnó a Pierrot durante 20 años en una infinidad de pantomimas en las que se prohibió a sí mismo pronunciar una palabra y donde incluso se eliminaron sonidos naturales como los de los pasos o el de los accesorios. Con Debureau dio inicio una tradición pantomímica donde el personaje de Pierrot fue sucesivamente interpretado por diferentes actores como Jean Charles Debureau (su hijo), Paul Legrand, etc. Al cabo del tiempo la tradición iría difuminándose aunque su esencia la veríamos luego en el cine mudo gracias a actores como Chaplin o Keaton. Con el siglo XX, a medida que desaparecía la pantomima de los teatros franceses, comenzaba también en Francia una nueva forma de mimo dentro de un contexto general de renovación escénica promovido inicialmente por Gordon Craig y Adolphe Appia. (Borja Ruíz, 2008:241-242)

Es este otro ejemplo, esta vez no literario, de la continuidad y evolución de la *Commedia dell'Arte* durante el s. XIX. Si observamos las fechas, nos remite a un nuevo resurgimiento de su éxito en la figura de Jean Gaspard Debureau (1796-1846), y si observamos la localización, es Francia y no Italia, la que acogió durante más tiempo a los cómicos italianos de los que es heredero Debureau.

James Fisher (1991) describe así los primeros envites de este estilo a principios del siglo XX:

Although some nineteenth century dramatists, artists, composers, and writers had been drawn to commedia characters and images, at the beginning of the twentieth century, almost simultaneously, a diverse group of playwrights, actors, directors, and designers rediscovered commedia in ways that would permanently change the direction of the modern theatre. Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, and - Jacques Copeau, among many others, sought liberation from the pervasiveness of Realism, as well as from the stale remnants of elaborate spectacles, overwrought

melodramas, and stilted acting styles of the preceding century. Perhaps due to the lack of concrete literary and performance evidence, these artists had highly individual and, at times, distinctly contradictory notions about commedia. Their understanding of its spirit and traditions permitted their rich imaginations wide scope as they attempted to derme commedia. Most of them viewed it as an amalgam of elements from traditional Italian commedia, as well as its many comedic antecedents and derivatives: classical comedy, medieval jesters and farces, the comedies of Moliere, the Venetian plays of Goldoni, the flabe of Gozzi, Pierrot in the tradition of Deburau, pantomimes, music hall, circus, carnival, street entertainments of all kinds, and the variety stage. Significantly, they rediscovered improvisation, masks, stereotypical characters, and movement through their understanding of commedia. They also noted the centrality of the commedia actor who, aided by masks, could rise above realistic illusion to create larger-than-life and universal human symbols. The improvisatory commedia style, with its buoyant energy and direct assault on the senses of its audience, had virtually no parallel in modern theatre. (Fisher, 1991:495)

Otro ejemplo de la presencia de la *Commedia dell'Arte* en el s. XIX nos lo ofrece Franco Perrelli en su participación en el congreso internacional de estudio organizado por la Universidad de Padua, titulado “Il mito della Commedia dell'Arte nel novecento europeo” (Perelli, 2016:9-23). El congreso tuvo lugar en Padua en 2014, y su aportación fue recogida por Elena Randi en un volumen del mismo nombre, presentado en 2016 durante la VII Giornata Mondiale della Commedia dell'Arte.

La ponencia referida versaba acerca de la relación entre Strindberg y *Pulcinella*. En ella explica que existe una fascinación larga y significativa del autor con la figura Pulcinellesca. El nacimiento y el desarrollo del teatro de títeres italiano, conocido como *burattini* es consecuencia de las migraciones del campo a la ciudad del cinco-seicento, y debe su nombre al *zanni Burattino*, famoso en esa época.

De hecho, la *Commedia dei Burattini* es la heredera directa de las historias de la *Commedia dell'Arte*, de sus personajes e incluso de su esencia, convirtiéndose la marioneta en la máscara tras la que se esconde el actor. Este “sin-bios”, esta idea de *antiactor* que supone la ejecución mecánica del títere puede ser uno de los elementos de fascinación para un hombre de teatro del s. XIX como fue Strindberg.

El primer interés de Strindberg por los títeres derivados de la *Commedia dell'Arte* no es artístico ni experimental, si no que proviene de su conocimiento profundo de la tradición antigua de su Estocolomo natal. De hecho, Strindberg, en un capítulo incluido en unos escritos llamados *Gamla Stockholm* (Viejo Estocolomo) datados entre 1880-82, recordaba el *Puppenspiel* que originó el *Fausto* de Goethe, confiriendo un tono de nobleza cultural al género titiritero.

La máscara que más interesó a Strindberg fue la de *Pulcinella*, en su versión germana *Kasper*, emparentado a su vez con los franceses *Polichinelle* e *Guignol* o con el inglés *Punch* (*Punchinello*), en efecto ligado, en la praxis representativa a las figuras del *Fausto* y a *Don Giovanni*. Esta figura parece que es incluso anterior a la *Commedia dell'Arte*, y ya se tiene noticia de su existencia desde la época medieval. Aun así, las semejanzas entre los *Pulcinella* de los distintos países son menos que las diferencias, con lo que es más correcto hablar de un teatro *Pulcinellesco* que de *Pulcinella*.

En este tratado *Gamla Stockholm*, Strindberg relata las antiguas historias de Estocolmo y hace referencia a las actuaciones de los titiriteros en los parques, remontándose hasta el 1722, año en el que da noticia de un excelente titiritero, Johann Laroche, que trabajaba con *Kasper* y

con otro personaje llamado *Hanswurst*, que resulta ser una figura complementaria del primero, que posee ciertos rasgos también parecidos al *Pulcinella* italiano, cercano a un pajarillo que recuerda al *Papageno* de la *Flauta Mágica* y que puede considerarse el *Pulcinella* alemán. La pareja es comparable a un *Pulcinella* y su “*Sancho Panza*”, según apunta Perrelli (2016).

Se conoce que otro titiritero renombrado fue Hausermann, que estuvo en Estocolmo según documenta el propio Strindberg. Este artista encargaría al escultor Hartman en 1856, la escultura del busto de una marioneta que figura con el nombre de *Potionel*, que Strindberg relaciona directamente con *Kasper*, lo que parece más bien una errata en la transcripción del popular *Putschenel* alemán, obviamente *Pulcinella*.

Este capítulo del “Viejo Estocolmo” de Strindberg, no deja de ser un compendio de recuerdos al que se puede clasificar de periodístico más que de científico, pero sin duda, da noticia de la efervescencia del teatro callejero, de los saltimbanquis y titiriteros que llenaban los parques de su niñez. Así, recuerda otros personajes, que él suele reconducir hacia tradiciones más germánicas pero que, según diversas fuentes, se trataba de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, entre ellos el famoso *Capitano Cocodrilo*, por ejemplo.

Strindberg, en torno al 1880, animó un club que organizaba con frecuencia espectáculos de marionetas, lo que nos indica que pasó casi toda la vida rodeado de títeres y puede explicar su recurrente temática metafísica: “Dios gobierna y nosotros, los seres humanos, no somos más que los Hanswurst y Pulcinella”, lo que se constata en su obra *Maestro Olof*, de 1872.

Según Perrelli (2016:16), resulta evidente, el fuerte influjo de los títeres y la *Commedia dell'Arte* en los renovadores del teatro del Otto e Novecento, como ocurre en Gordon Craig, al que Strindberg conocía personalmente o incluso en Maeterlinck, que abogaba por una estilización de las formas en la interpretación.

En definitiva, donde se refleja con más fuerza el influjo de la *Commedia dell'Arte* en Strindberg es en una pequeña pieza de 1900 titulada *Kaspers fettisdag*. En ella se revela todo el universo de *Pulcinella*, el espejo de una condición humana dividida tragicómicamente entre el pecado y la muerte, confiada a un misterio metafísico insondable frente al cual solo parece oportuno el silencio. Tras el estreno de esta pieza, la crítica la consideró como indigna de su autor y supuso un completo fracaso. En cambio, Ingmar Bergman, reconoce en su autobiografía haberla plagiado con el nombre de *Kaspers död*, e incluso haber utilizado este material en la película de 1957, *El séptimo sello*.

En tiempos más recientes, se ha despertado un nuevo interés por este texto pulcinellesco de Strindberg y ha sido editado y traducido al italiano.

¿Hubo *Commedia dell'Arte* en el s. XIX? Parece que existen pruebas de su presencia aunque en formas mutadas, en la pantomima, los títeres y también en la literatura. ¿Era exactamente igual a aquella que se originó en el s. XVI? No, pero conservaba sus esencias a pesar del entorno socio político cambiante y los envites de la historia, que le obligaron a transformarse o efectivamente, morir. ¿Es *Commedia dell'Arte* eso que se hace hoy en día? La recuperación o la continuación forman parte del ciclo evolutivo del género, que ahora trata de reencontrarse con sus orígenes para devolverle cierta pureza, aunque sin obviar los avances en el mundo de las artes escénicas. Fava (2007) sentencia:

Ningún historiador puede afirmar que la Comedia del Arte sea un fenómeno indefinible ni que, sea lo que sea, admitiendo que haya existido, ya no exista; pues es esto lo que, en síntesis, prejuzgan todos o casi todos los historiadores cuando escriben y luego publican sus libros sobre la comedia. Hay Comedia del Arte porque existe

quién la hace y quién la va a ver. Incluso existe quién la reseña. Esto basta y hace que afirmemos su existencia. Existe en términos de continuidad respecto a la tradición, al pasado. El hecho de que no se sepa todo lo que debería saberse acerca de la Comedia del Arte, de sus técnicas, de su estética, y de las innumerables diferenciaciones junto a los puntos de contacto, entra dentro del orden natural de las cosas. La continuidad hoy se expresa de dos modos: reconstructivo y continuista. Yo me identifico con el segundo. Reconstruir significa rehacer una y sólo esa cosa, tal y como era. Continuar significa hacerlo aplicando principios, pero en plena libertad de invención y elaboración. (Fava, 2007:67)

### 2.2.2. La aportación de los grandes maestros del siglo XX

Como era de esperar, a finales del siglo XIX y principios del XX los más destacados directores, analistas y pedagogos teatrales se fijan nuevamente en esta forma de teatro tradicional europeo y la revisan y visitan, estudian y reelaboran. Craig, Meyerhold o Copeau se fijan en sus composiciones estéticas, sus personajes y, sobre todo, en los beneficios que aporta al entrenamiento actoral. Esto está en consonancia con la hipótesis que subyace en nuestra tesis, pues se encuentra en la línea de la valorización de la *Commedia dell'Arte* como disciplina esencial para la formación de actores y actrices. También se presentan profesionales que discrepan por lo que el debate, como recrear el genial Darío Fo (1998), está servido:

¡Taviani, levántate!... Vamos, no te quejes, ya sé que en este momento estás en Palermo... y no te aclaras cómo te he traído hasta aquí... no te puedo explicar, son trucos del oficio. Adelante, repite punto por punto tu intervención de Pistoia... ¿Cómo que cual? La que hiciste sobre Arlequino... que según tú es una máscara ajena a la comedia del arte, porque, decías, su origen no es italiano sino francés... Eso es, muy bien... ahora quédate ahí, te va a contestar Eugenio Barba que se encuentra en Nueva York... me da igual la diferencia horaria... Ahí está, adelante, Eugenio contesta... ¿no te apetece? Pues de todos modos te transpongo, para que digas lo que escribiste en el ensayo que publicaste hace tres años... en el capítulo Arlequino máscara oriental. Quietos todos, Ferruccio Marotti pide la palabra... desde Bali, donde pasa sus vacaciones... dice que el espíritu del Arlequino primordial era el de un putero incluso un poco alcahuete... un amoral anarquizante... una máscara sin rol. ¡Quietos! Quietos, sujetadle: Ron Jenkins está atacando a Peter Kotcevic de Frankfurt. (...) Que está de acuerdo con Edwin Cost: Los actores que en Colonia, a finales del s. XVII, quemaron un muñeco que representaba a Arlequino... tenían buenas razones... Sentenció. (...) Al final vamos todos a comer... cada uno en su lugar de origen y procedencia. (Fo, 1998:12)

Debemos admitir, a pesar de todo, que efectivamente solo llegan hasta la actualidad algunos elementos de lo que debió ser en realidad y que después de Goldoni desaparece como tal. Es gracias a los *capocomici* modernos que se está reconstruyendo, restaurando o continuando:

Los futuros posibles para el personaje de Arlequín son, pues, muchísimos y sin duda no dependen sola y únicamente de las maneras en que se viene recreando e interpretando en nuestro teatro tradicional del siglo XX. Para nosotros, el viaje a través de los estereotipos de la Comedia del Arte tradicional también ha sido indudablemente importante y no podremos prescindir de él. Tomemos por ejemplo el doble paso: el doble paso es una característica de Arlequín que no hemos inventado nosotros, que no viene de otras culturas extranjeras, que ni siquiera es recabable directamente de la inmovilidad – efectiva, incluso sustancial – de la iconografía; es, en suma, algo intrínsecamente ligado a este personaje tal como ha llegado a la tradición del siglo XX. (Contin, 200:125)

Según afirmó Giulia Filacanapa en la conferencia ofrecida durante el *Stage Internazionale de Commedia dell'Arte* dirigido por Carlo Boso en Versailles, en septiembre de 2014, no se trata de reconstruir la tradición sino de utilizar algunos de sus elementos para responder a las necesidades de la escena moderna. Es una inspiración y no una imitación. Se trata, por lo tanto de una tradición reinventada, una reconstrucción basada en datos no muy precisos y que tiene lugar en un corto período de tiempo.

Podemos situar esta reconstrucción en Italia, después de la Segunda Guerra Mundial. Giovanni Poli (1917-1979), desde su Teatro universitario di Ca'Foscari, emprende esta labor que pretende volver a los valores escénicos antiguos, reinterpreta las normas en un marco distinto: emplea técnicas nuevas sobre formas antiguas. Así, reconstruye los movimientos de los personajes empleando los grabados de Callot en su *Balli di Sfessania* (ca. 1621-22). Con ese punto de partida construye *La commedia degli Zanni*, una puesta en escena ejemplar que le dará fama y prestigio internacional y que servirá de referencia a los posteriores recuperadores de la tradición, a pesar de que Poli insiste en que no es “verdadera” *Commedia dell'Arte*.

De hecho, esta *Néo-Commedia dell'Arte* no es ni siquiera italiana, es una visión deformada de una italianidad teatral vista desde el extranjero por maestros anteriores a Poli, como Reinhart, Meyerhold o Craig.

Así, llegamos al siguiente cronograma que, partiendo de la reforma goldoniana, recorre los momentos clave de la *Commedia dell'Arte* en el s. XIX y nos servirá de guía para la siguiente exposición, en la que desarrollaré la relación de los maestros más relevantes del s. XX con la *Commedia dell'Arte*:

- 1787: Reforma del teatro italiano de Goldoni.
- 1796- 1846: Jean Gaspard Debureau crea y populariza al personaje *Pierrot*.
- 1819: E.T.A. Hoffman, emplea en sus obras a los personajes y tramas de la *Commedia dell'Arte*.
- 1872: Strindberg escribe el *Maestro Olof*.
- 1862: Maurice y George Sand publican *Masques et bouffons*.
- 1907: Gordon Craig pone en pie su Arena Goldoni.
- 1907: Jacinto Benavente estrena *Los intereses creados* “comedia de *polichinelas*”.
- 1913: Jacques Copeau comienza su actividad pedagógica en el *Vieux Colombier*.
- 1917: Meyerhold construye su alterego *Dapertutto*.
- 1915-62: En Milán Giorgio Strehler, en Padua Gianfranco De Bosio y en Venecia Giovanni Poli, comienzan sus investigaciones.
- 1947: Strehler funda el *Piccolo Teatro* y montan el *Arlecchino servitore dei due padroni*.
- 1952: Amleto Sartori recupera la tradición de la fabricación de máscaras y las incluyen en el montaje del *Piccolo Teatro*.
- 1957: Giovanni Poli monta *La Commedia degli Zanni*.

- 1968-79: Giovanni Poli crea la escuela de teatro profesional del Teatro a l'Avogaria en Venecia.

#### 2.2.2.1. Gordon Craig

Las inquietudes de Gordon Craig, actor y director de teatro de inicios de siglo, le llevaron a elaborar la teoría de la Supermarioneta<sup>3</sup>, que consiste en formar al actor de manera que pueda realizar cualquier tarea que el director le pida. Teniendo en cuenta la interdisciplinariedad que exige la *Commedia dell'Arte*, no es de extrañar que funde y dirija la escuela de formación actoral Arena Goldoni. Su interés pasó también por el mundo de la máscara y de los títeres (Craig, 2011).

Según Lorenzo Mango, que participó en el citado congreso de la Universidad de Padua en 2014 con una ponencia titulada “La costruzione della memoria dello moderno: Edward Gordon Craig e la *Commedia dell'Arte*” (Mango, 2016) la referida influencia está ampliamente contrastada. Su Arena Goldoni supone uno de los puntos de partida de la expansión del fantasma de la *Commedia dell'Arte* por el universo teatral. Craig, más allá de tratar de difundirla como un hecho histórico, realiza una fuerte labor de documentación y reconstrucción encaminada a sostener una ambiciosa utopía moderna: convertirla en un mito.

Los escritos teóricos de Craig viven dos fases: una primera teórica, en la que escribe sus grandes poéticas, como *The actor and the Übermarionette* (Craig, 2011:105-130) en las que la *Commedia dell'Arte* no se nombra pero está presente de forma periférica, para aparecer con insistencia en sus posteriores publicaciones de la revista *The Mask* (1998); y una segunda fase historicista, en la que presta minuciosa atención a los hechos y los datos y convierte a la *Commedia dell'Arte* en el eje central de sus escritos.

Lo que le interesa de esta última fase y le fascina es lo concreto de la dimensión material, física y práctica del teatro. Todo ello, porque no se trata de literatura. Craig, cuando afronta la historia, no busca una confirmación de su concepción del teatro sino de un concepto base: el teatro como arte autosuficiente y autónomo respecto a la literatura.

Según Mango (2016), en el Fondo Craig de la Biblioteca Nacional de Paris se conservan dos cuadernos dedicados a la *Commedia dell'Arte*, uno específico y otro que se centra en la historia del teatro desde el s. XVI al s. XX. Son solo unos bocetos no muy desarrollados pero dan una idea de sus intenciones.

El primero de los cuadernos presenta tres grandes bloques: el primero sobre la presencia continua de la máscara, el segundo es una tabla sinóptica de desarrollo teatral desde las *Atelanas* hasta el s. XX y, el tercero, el análisis de la influencia de la *Commedia dell'Arte* en Shakespeare, Molière y Lope de Vega. Tan solo se trata de un esbozo que según Mango (2016:29): “si ha l'impressione di un progetto che voleva essere a tutto campo, la cui ambizione era la ricostruzione storica della *Commedia dell'Arte* e la sua giusta collocazione all'interno della storia del teatro”.

Craig introduce cuáles habrían sido las líneas generales de su investigación. En primer lugar, el uso de la máscara y su posterior desaparición. En segundo lugar pretendía hacer un estudio lingüístico sobre la importancia de las lenguas locales y su declive a causa de la introducción de materiales extranjeros. En tercer lugar, diferenciar entre el teatro de tendencia

---

<sup>3</sup> Concepto de Craig que apela a la necesidad de una nueva técnica de interpretación que convierta el oficio actoral en “arte”. Según Craig, la emoción sincera debe sustituirse por el control absoluto del cuerpo y la voz, al servicio del espectáculo.: transformar al actor en una supermarioneta. (Craig, 2011)

sacra y profana, el erudito y el popular. En el cuarto punto, Craig pretende comprender en que momento y de qué manera, la literatura, usurpa la dirección natural del teatro. La quinta línea de investigación se centra en los Medici y en su responsabilidad en la difusión y apoyo a la *Commedia dell'Arte*.

Pretendía igualmente buscar en las biografías de músicos, pintores, poetas, escritores y cantantes, descendencias de la *Commedia dell'Arte*; hacer un listado de todos los *scenari* y de todas las compañías y para acabar, analizar las fuentes financieras de la *Commedia dell'Arte*. En una nota al final del cuaderno, insiste en que lo que quiere es dejar constancia de datos y hechos, no de fantasías ni especulaciones. Aclara que no se trata la *Commedia dell'Arte* por ser un teatro ideal ni perfecto, si no de contrastar sucesos históricos.

El capítulo más desarrollado es en el que realiza un listado exhaustivo de hasta cincuenta nombres de actores y actrices, junto a los cuales indica la compañía a la que pertenecieron, el o los roles que jugaron y sus fechas de nacimiento y defunción.

También desarrolla un gran listado de máscaras, con sus orígenes, variantes y diferentes denominaciones. Este listado acaba por publicarse en *The Mask* en 1912 (Craig, 1998) y también anuncia su intención de publicar un libro sobre la *Commedia dell'Arte*.

Craig, defendía a su vez que Goldoni no era comparable de ninguna manera a Molière o Shakespeare, que antes de autores fueron actores, y que gentes como él fueron los “asesinos” del teatro. Afirma que Goldoni era muy devoto del teatro pero que nunca formó parte del, en tanto que escribió sus textos él solo en vez de hacerlo sobre las tablas y contando con los actores; con lo que debe ser considerado tan solo un literato.

En el caso de Shakespeare, defiende que su método de trabajo era realizado directamente sobre las tablas con los actores y que solo copiaba lo surgido en la improvisación para, por último, construir una versión definitiva para imprimir. Siendo así, Mango (2016: 35) defiende que “insomma anche Shakespeare viene inserito, in una qualche maniera, all'interno del grande corpo collettivo della *Commedia dell'Arte*”. Sin duda una afirmación de calado, a la que preceden argumentos como el que esgrime da Vinci Nichols quién va más allá en la idea de esta fuerte influencia:

In the certainty that he towered above his time, traditional criticism tends to deny that Shakespeare also was of his time, one in which Italian theater had been flourishing for nearly a century before London's first theaters were built. To the contrary, however, as Harry Levin points out, Shakespeare "was not less but more responsive than others to the currents of his age.... He had achieved them by using the same materials and techniques that they [the Italians] did and can be most fully understood in the light of conditions they shared. "In a spirit of inquiry about such shared conditions and theatrical cross-currents from approximately 1590 to 1625, I consider the likelihood that the Arlecchino, star of *commedia dell'arte*, served as godfather to several English player-fools, from Shakespeare's drunken tinker Christopher Sly, to his singing tinker Autolycus, to Chapman's riddling tinker, *Capriccio*. (Vinci, 2002:145).

Con estas afirmaciones no pretende simplemente reflejar los hechos sino que, a nivel estratégico, pretende difundir un modelo de escritura dramática colectiva nacido en Italia bajo una fundamentación muy antigua y que fue expandido por toda Europa.

En el segundo cuaderno, al que titula “The european theater from 1500 to 1900. A book of dates and facts”, dedicado a la historia del teatro europeo, coloca a la *Commedia dell'Arte* en un puesto más que relevante; en un puesto absoluto, ya que según Craig se trata en total de la historia de la *Commedia dell'Arte* y sus mutaciones en relación a diferentes momentos

históricos. Pretende situarla como la medida del auténtico teatro, un parangón universal, a través del cual verificar la “autenticidad” de los estilos posteriores. Con esta fórmula, busca hablar nuevamente de la historia del teatro en su dimensión escénica, en relación a la especificidad del hecho teatral al margen de la historia de la literatura.

En su libro *Scene*, Craig vuelve sobre la *Commedia dell’Arte*, esta vez en relación a su uso de los espacios naturales de la ciudad, como una respuesta laica a la escena urbana del teatro sacro medieval. Se trata de un teatro “popular” por que comunica directamente con su público, sin el filtro de la intelectualidad cerebral que todo acto literario lleva consigo. Por tanto, figura dentro de *Scene* como forma auténtica de teatro que tiene en su uso del espacio-tiempo real un pilar de gran fuerza, no siendo el único ni el más fundamental. Craig defiende que el momento en que la aristocracia construye los edificios teatrales a su imagen y semejanza comienza la decadencia del teatro puro, ya intelectual y no popular, en espacios cerrados. Figurativo y no estilizado.

En definitiva, Craig puede resultar algo tendencioso, igual que aquellos que en el s. XX veneraron y construyeron el mito del Teatro Oriental; y se coloca, según Mango: “nei confronti della *Commedia dell’Arte* al confine tra invenzione del mito (il teatro puro) e ricostruzione della storia (affidata alla vita materiale del mestiere più ce a un’eventuale estetica)” (Mango, 2016: 41).

Como hemos observado, Craig demuestra en sus escritos un gran interés en la *Commedia dell’Arte*, prestándole especial atención en varias publicaciones de la revista *The Mask* (1998), que se editó entre 1908 y 1929. Este hecho lo analiza Paola Degli Esposti en “Parole in maschera: Edward Gordon Craig, *The Mask* e la *Commedia dell’Arte*” (Esposti, 2016).

En dicha revista, que Craig emplea para difundir sus opiniones e ideas bajo hasta setenta y cinco pseudónimos diferentes, publicaría textos de cómicos traducidos del italiano y del francés, algunos *canovacci* sacados del *Scenari inediti della Commedia dell’Arte* de Adolfo Bartoli, o textos traducidos de fuentes como *Dell’Arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso* de Andrea Perrucci o *Dell’arte rappresentativa* de Luigi Riccoboni. También introduce frecuentemente imágenes, fundamentalmente de Callot y Gillot.

Es tangible el interés de Craig por la *Commedia dell’Arte* y la autora de este artículo, Esposti señala: “Goldoni è citato solo occasionalmente, mentre di Racine si parla in appena due pagine; il fatto che alla *Commedia dell’Arte* vengano dedicati oltre due numeri della rivista suggerisce che la motivazione della scelta possano essere anche altre” (Esposti, 2016: 45).

Esposti insiste en el tono nostálgico y elogioso continuo con el que Craig se refiere a los cómicos y sus devenires y destaca, transcribiendo palabras de Craig pertenecientes a su introducción a *Il Bugiardo* de Goldoni, que los grandes apasionados del teatro en los s. XVI y XVII eran los cómicos, y no el propio Goldoni ni el público asistente a las representaciones, tanto en cuanto que estos recorrieron toda Europa desde Florencia hasta Rusia, pasando por Siena, Madrid o París, en carros tirados por bueyes, influyendo en Molière, Shakespeare o Lope de Vega, mientras los demás solo observaban sin esfuerzo.

Aun así, a estos cómicos les faltarían dos características fundamentales que Craig atribuye a su intérprete ideal: ser inmunes al egocentrismo y su ligazón con la esfera metafísica. Al contrario, son la encarnación del protagonismo actoral. Su atención no se fundamenta en tratar a los cómicos como el modelo ideal de su teoría sobre el actor, sino a la *Commedia dell’Arte* como modelo de su concepción del teatro como arte autónoma.

Craig, por tanto, no defiende que se deba volver a esa praxis, sino que es posible crear nuevamente una forma teatral sin la “ayuda” del literato. Le achaca a la *Commedia dell'Arte*, la primera aparición de la figura que aporta la visión externa, del artista/director, al que se denomina, como ya mencioné *corago* o *capocomico*, y que es el compositor del espectáculo. A su vez, alaba la “larga y paciente” preparación de los actores para ser capaces de recitar *all'improvviso*. Reivindica la recuperación del espíritu estimulante que representa.

La celebración continua de este fenómeno teatral, aparenta ser “una maschera che il teorico adotta per ribadire la sua concezione dell'arte teatrale”, según Esposti, que afirma que Craig instrumentaliza la *Commedia dell'Arte* para reivindicar la autonomía del arte teatral y para defender su ideario “anti-realismo”. Craig afirmaría que Carlo Gozzi era el último mago de la vieja comedia, frente a Goldoni, que estaba abanderando la intrusión de la realidad en el teatro. Craig ataca el realismo como anti-artístico y denosta el teatro imitativo:

Russia's enthusiasm for commedia dell'Arte was a symptom of the need for revolution in the theater. Blok, Melerkhol'd, Kuzmin, and Talrov were working on the fringes of the established theatre, and for each artists commedia served as a metaphor for his own improvised playing on the stage of the Russian theater. Their co-workers and followers were many: Nikolai Evrelnov's early dramas and stage experiments were tributes to theatricality. After the 1917 revolution, commedia continued to exert an influence, often as a potent force in the movement to reflect and create a proletarian culture. By the 1930s, however, the opponents of such "formalism" had succeeded in their mission to install a mediocre and “conflictless” realism as the dominant mode in Soviet theatre. (O'Malley, 1991:156)

Esposti (2016:53) señala por último que Craig usará la técnica de improvisación como caballo de Troya para enfatizar un concepto fundamental en su teoría del actor, tratándola como estímulo para que el actor emprenda el proceso que le llevará a convertirse en un verdadero artista. El actor debe recorrer un camino de búsqueda para llegar a crear y en ésta radica el valor de la improvisación. Mediante esta técnica el cómico *dell'Arte*, lejos de encarnar una figura psicológica, lejos de imitar gestos o comportamientos de la realidad, alcanza el tercer estado del proceso que el actor contemporáneo tiene todavía que iniciar: la interpretación viva y natural que consigue transmitir con mucha más fuerza y riqueza artística que la que surge de la memorización o la repetición de esquemas aprendidos. Apunta que esta debe ser la meta del actor contemporáneo que quiere liberarse de las cadenas inartísticas que lo aprisionan: “Deben crear por ellos mismos una nueva forma de interpretación, que en buena medida consistirá en gesto simbólico. Hoy ellos *encarnan* e interpretan; mañana ellos deben *representar* e interpretar; al tercer día deberían crear” (Craig, 2011:109). Afirma Craig que los cómicos evitaban el peligro de desviarse a causa de las emociones, durante la improvisación, ocultando su rostro bajo la máscara.

En conclusión, Craig buscaba los principios eternos del teatro, aquellos que pretendía re-proponer con sus teorías. Y se apoyó para ello, en gran parte, en la *Commedia dell'Arte*.

Craig se autoexilió y ubicó su escuela, Arena Goldoni en Florencia, y entre 1907 y 1914 estableció allí su base. Los fundamentos para crear su escuela se basaban en su rechazo al sistema teatral londinense, que atendía al negocio antes que al arte, y convertía a los actores en esclavos de los autores dramáticos, según expresa Rudlin (2007:163).

Craig defendía que su escuela pretendía poner en manos del intérprete el control de su interpretación y liberarlo de la tiranía de un supuesto “despótico titiritero”. Los objetivos de su escuela suponían, en un año, mostrar los principios del movimiento del cuerpo humano; en dos años, los principios del movimiento escénico de figuras simples y de grupos de figuras; el

tercer año, los principios esenciales que gobiernan la acción, la escena y la voz y tras ello, los principios de la improvisación o de la interpretación espontánea con y sin palabras.

Una de las bases de ese entrenamiento en improvisación era la *Commedia dell'Arte*, que le brindaba la oportunidad de trabajar al aire libre bajo la luz natural y utilizar máscaras.

Los actores sufrían la dependencia de la interpretación con gestos faciales, apoyados por la luz artificial que llenaban de tics el trabajo artístico del actor. Por eso, el trabajo al aire libre, como lo hicieron los griegos o los actores de la *Commedia dell'Arte*, empleando máscaras, simplificaban a la vez que intensificaban la expresividad consiguiendo una interpretación simultáneamente más artística y más real.

El trabajo al aire libre, las máscaras y la improvisación fueron los pilares de esta experiencia pedagógica. La *School for the Art of the Theater* abrió sus puertas en marzo de 1913. Trece estudiantes trabajaron duro en unos inicios muy difíciles a partir de que estallara la Primera Guerra Mundial. Los fondos se agotaron y la escuela tuvo que cerrar. En 1916 los edificios se convirtieron en barracones y más tarde fueron destruidos. En 1921, Craig escribe: "It came in 1913, it went in 1914... for the war swept it away, and my supported did not see the value of keeping the engine fires 'banked'. So the fires went out. It is a rare business, as you know, to relight the fires once they are allowed to go out" (Craig en Rudlin, 2007:166).



Figura 21. *Commedia dell'Arte* (1907), Gordon Craig (1872-1966).  
Xilografía n° 39 / 150 en tinta / papel (177 x 243 mm).

En esta copia aparecen sus iniciales, la fecha y la inscripción "Mr & Mrs Haldane McFall from EGC".

#### 2.2.2.2. Jacques Copeau

El actor, director, crítico, teórico y productor de teatro Jacques Copeau tenía como uno de sus grandes objetivos profesionales recuperar el éxito de aquella época dorada, donde autores como Shakespeare o Molière, como hemos visto, eran también reconocidos actores y podían escenificar ellos mismos sus propias obras. Perteneció a esa misma corriente que trató de devolver a los actores la condición de dramaturgos mediante la actualización de la *Commedia*

*dell'Arte*: en el caso de Copeau se trataba de inventar una decena de personajes modernos, sintéticos, de gran extensión, que representarían los caracteres, los defectos, las pasiones, los ridículos morales, sociales e individuales de su tiempo, de cuya combinación surgirían múltiples comedias, construídas por ellos mismos, a través de la improvisación.

A partir de 1915, Copeau elaboró la transición fundamental desde el concepto de improvisación orientado hacia la literatura (desde la obra a la acción) a un concepto de la improvisación mucho más pedagógico (desde el cuerpo y la acción a la obra).

Esta transición elaborada entre 1915 y 1922, es el fruto de la investigación de Copeau y sus colaboradores sobre el juego actoral, la naturaleza del cuerpo del actor y su formación en la acción muda y hablada.

Para unos, Copeau es considerado el profeta de la sacralización del texto y el defensor de la poesía dramática. Para otros es considerado tan solo el autor del teatro del cuerpo en movimiento. Si bien es cierto que Copeau abre el camino a Decroux y Lecoq no es justo afirmar que es el padre del mimo moderno (Consolini, 2016:85). La fuerza del trabajo de Copeau radica precisamente en las contradicciones irresueltas y en relación al mito de la *Commedia dell'Arte* y su diálogo entre escena y texto por un lado y entre cuerpo y acción por otro.

Copeau no pretende reconstruir la *Commedia dell'Arte* sino recuperar a través de la improvisación el principio de un “nacimiento natural” del teatro. Su objetivo era crear una comedia improvisada con tipos y argumentos de su época.

En esto está absolutamente de acuerdo con Craig y Meyerhold. De hecho, según Consolini “il letterato Copeau scopre sostanzialmente la *Commedia dell'Arte* grazie all'incontro con l'uomo di teatro Craig” (Consolini, 2016:86) encuentro que tuvo lugar en Florencia entre septiembre y octubre de 1915.

Otro elemento que aproxima a Copeau hacia la *Commedia dell'Arte* es su visión, casi antropológica, de los juegos infantiles. La observación minuciosa de sus tres hijos, sumada a sus encuentros con Delcroze y Appia, le llevan a la convicción de que el desarrollo de la imaginación a través del desarrollo del juego y gracias al juego se puede alcanzar una educación dramática susceptible de dar resultados sorprendentes, hacia un nuevo modelo de actor, creador e improvisador. Son patentes también las influencias del circo y el *music-hall*, con el *clown* Fratellini, Charles Chaplin, o los intercambios teóricos con Jouvet. Copeau creyó en el arte colectivo del actor creador. En la confraternización de grupos que se unirían para convivir, trabajar y jugar juntos; para crear e inventar sus propias reglas del juego.

Desgraciadamente, sus varios intentos, tanto en París como en EE.UU. de formar esas confraternidades, a través de su Vieux-Colombier, fueron fallidos. Resultó que el Copeau poeta le ganaba la partida al Copeau actor, y trataba de controlar ese utópico sistema semi-anárquico y sus actores no terminaban de ceder. Esta circunstancia acaba por desviarle del camino hacia esa soñada *Comédie Nouvelle*, como sistema de creación a partir de la delgada línea roja de la improvisación, como nueva fórmula teatral reconducida desde la *Commedia dell'Arte*; en cambio se le interroga como un puro instrumento pedagógico, tanto en el caso de ejercicios figurativos como en el diálogo del alumno con la creación de un personaje de fantasía.



Figura 22. Fotografía tomada en mayo de 1935 del Théâtre du Vieux-Colombier en la Rue du Vieux-Colombier n° 21, París VI.

Con el paso de los años, Copeau consigue encontrar un hueco para la demandada creación personal del actor, ya con el grupo Copiaus. Primero se ocuparán de construir sus personajes y luego de ponerlos en escena. Así se genera el espacio para los *lazzi* individuales y los juegos mímicos de grupo, que servirán fundamentalmente para los prólogos que según Marco Consolini consistiría en una acción preparatoria, a telón abierto, destinada al mismo tiempo a situar el lugar de la acción dramática gracias a la escena que se desarrolla, a poner a los actores y los espectadores en

contacto y a hacer entrar al público poco a poco en la acción, de manera que no tenga lugar esa extraña ruptura que se genera al subir el telón (a la italiana) (Consolini, 2016:93).

De la observación al juego infantil, Copeau deduce:

1. Identificación: con el personaje como primera condición de la creación improvisada. Cada uno será siempre el mismo personaje, un concreto tono de voz, dos o tres gestos o actitudes y algún accesorio rudimentario para el vestuario son suficientes para constituir la fisonomía exterior del personaje y sugerir su carácter.

2. Observación de la realidad: todo el resto de la construcción vendrá de la observación escrupulosa de la realidad, actitudes, caracteres, vicios, manías y tics, pero ligeramente ampliados y parodiados, deformados siempre en el mismo sentido.

3. Imaginación: añade siempre a la imitación un tratamiento mucho más seguro, paródico y casi fantástico.

En la época actual son muchas las escuelas que siguen los pasos por el camino emprendido por Copeau. Quizás, la más relevante es la californiana Dell'Arte. Claire Canavan expone en su estudio sobre la misma:

Copeau's influence is evident in many of Dell'Arte's principles: in the school's anti-commercialism, in its rejection of realism as an interference to the actor's creative potential, in its adherence to principles of ensemble and stylistic eclecticism. It is evident also in its pedagogical practices: the pride of place accorded to acrobatics, mask, commedia, clown, and storytelling; the deployment of commedia not as historical style, but as a source of inspiration in the creation of new characters for contemporary times; and it is evident in its geographic location—a permanent “retreat” in a very small, rural town, far from the commercial opportunities of urban centers. (Canavan, 2012)

### 2.2.2.3. Vsevolod Meyerhold

Raskina (2016) realiza un interesante análisis titulado “Alle origini del mito: La Commedia dell'Arte nell'estetica teatrale di Vsevolod Meyerhold”.

Raskina arranca su exposición en 1913, fecha en la comienza el trabajo experimental sobre la *Commedia dell'Arte* en el Studio de Meyerhold, quién consideraba a Gordon Craig el enemigo inflexible del arte interpretativo contemporáneo en cuanto imitativo y arbitrario, no sujeto a ningún control. Esto, sumado a la idea de Craig sobre que la *Commedia dell'Arte* supuso el ápice de la perfección desde el punto de vista de la técnica de interpretación, hicieron de Meyerhold un directo perseguidor de la idea craighiana del tradicionalismo, consistente en “aver indirizzato il pensiero teatrale sulla strada del ritorno, tramite lo studio delle tradizioni perdute, alle giuste forme dell'arte teatrale”, según apunta Raskina (2016: 71).

Meyerhold huía de una reconstrucción museística de las tradiciones y abogaba por preservar y rescatar del pasado solo aquello que es inmutable, las leyes fundamentales e invariables que sientan las bases del teatro en cualquier época y lugar; tratar de deducir una gramática universal de la teatralidad será el eje sobre el que Meyerhold guiará sus investigaciones sobre las tradiciones consideradas “auténticamente teatrales”, dentro de las cuales, la *Commedia dell'Arte* ocupa un puesto preminente (Moody, 1978).

Para Meyerhold, Craig sería como un alquimista del arte dramático, recluido en su escuela Arena Goldoni para buscar la piedra filosofal de la teatralidad. Meyerhold, consciente del proyecto craighiano de fundar una escuela en la que se experimentase y estudiase la técnica de la improvisación, se inspiró en este hecho para sus investigaciones en el Studio. Poniendo especial atención en la idea de que la *Commedia dell'Arte* supo emanciparse de la literatura, Meyerhold y sus colaboradores analizaban sin la distracción de elementos externos, el teatro en estado puro, el teatro como tal.

Para Meyerhold, el origen de la acción dramática está en el movimiento, en ritmo, en la danza y la pantomima. (Moody, 1978). Defendía que para transformar a un literato que escribe para la escena en un dramaturgo, habría que obligarle a componer pantomima. Así aprendería a pensar el teatro en términos de acción, de trama; dejar al margen todo lo que es extraño al drama: estructura narrativa, psicología que no se transforma en acción, diálogo hipertrófico, la retórica que ocupa el lugar del *pathos*. Dejando al margen la palabra, surge la potencia desnuda de la trama, se descubre la fuerza de un mínimo gesto o la expresividad del movimiento. Una auténtica obra de teatro debe contener en su interior una eficaz combinación de eventos, en el sentido del *mythos* aristotélico, que podría ser expresado en el lenguaje, puramente cinético, de la pantomima.

Cualquier texto, a menos que sea puramente literario, afirmaría Meyerhold en una lección en 1918, se debe poder traducir a pantomima. Así se revelará si es un texto representable, si contiene una verdadera energía teatral. Siendo así, será susceptible de ser representado, incluso empleando la palabra.

Este experimento lo realizó con la versión de Puskin de *El convidado de Piedra*, puesto que para Meyerhold era un texto de la tradición de la comedia italiana. Es curioso observar como Meyerhold y sus alumnos, realizan el procedimiento inverso al de los cómicos italianos, desvistiendo la acción de la palabra para llegar, precisamente, al punto del que partían los cómicos *dell'arte*, al esquema de acciones que luego enriquecían con el arte de la palabra y el virtuosismo interdisciplinar.

Como ya apuntamos, para Craig el actor contemporáneo, igual que el bailarín o el músico, no era más que un ejecutor y encontró en la técnica de la improvisación la posibilidad de un actor/autor que fuera considerado lícitamente un artista.

Meyerhold y su colaborador Solov'ev pretendían que en su Studio renaciera la improvisación. Solov'ev, en la inauguración del curso sobre “las técnicas escénicas de la

Commedia dell'Arte" explicaría que el objetivo principal sería descubrir, valiéndose de un método original, el secreto de los mecanismos de interpretación *all'improvviso* de los actores italianos. Uno de sus primeros experimentos les llevó al fracaso absoluto. Colocaron a los alumnos en el espacio, con máscaras y vestuario, y les pidieron que improvisaran sobre la música sin nada premeditado. El resultado fue probablemente ridículo. Así, observaron que ese concepto de improvisación es errático, y que para poder improvisar, hay que conocer procedimientos formales, como manejar un amplio repertorio de *lazzi* y poseer grandes recursos y experiencia. Para Meyerhold, la improvisación se convertiría en la veta más alta del virtuosismo.

En el trabajo con la pantomima, la improvisación tenía un rol esencial. Durante los ensayos la pantomima se definía solo en general y el resto se basaba en improvisaciones. Llegados a este momento del proceso, cuando se referían a improvisación, ya hablaban de "libera combinazione di una serie di pocedimenti formali acquisiti in precedenza". (Raskina, 2016: 78). Así, los maestros se ocupaban de la consecución de las competencias técnicas por parte de los actores, necesarias para tal cometido, con entrenamientos de acrobacia, *lazzi* y trucos escénicos.

En 1914, tras varios años de experimentación, Meyerhold afirma que la improvisación es siempre el resultado de algo premeditado preventivamente. El improvisador domina un millar de trucos que combina libremente.<sup>4</sup>

Conviene recordar que los primeros en difundir el mito de la *Commedia dell'Arte* en el s. fueron estos dos investigadores y condicionaron con sus descubrimientos la forma de entender este fenómeno teatral en la actualidad.

Solov'ëv, era el encargado de estudiar y enseñar la *Commedia dell'Arte* en el Studio. Se basaba en que la *Commedia dell'Arte* representa una forma específica de teatro caracterizada por su estilo codificado, con sus personajes constantes y la permanencia de una tradición. Se sirve de la hipótesis de la existencia de un corpus teórico y práctico, contrastable a través de los testimonios de los actores, y traducible a una serie de partituras escénicas.

Según Raskina (2016:80), para Solov'ëv, "era considerata come una sorte di distillato ottenuto dopo un lungo proceso di fermentazione e sedimentazione dei più efficaci elementi teatrali". Personajes típicos que cristalizan en las máscaras tradicionales, motivos y situaciones escénicas transformadas en argumentos, *menestrellerie* y farsas medievales mutan en cierto número de *lazzi* sabiamente utilizados por los cómicos.

Además de su profundo conocimiento del teatro de Gozzi, compartido con Craig y Meyerhold, Solov'ëv conocía sobre todo los *scenari* del Settecento, momento en que las compañías italianas exportaban al extranjero un género llamado *commedia all'italiana*, caracterizado por la presencia de la máscara cómica y de la interpretación improvisada; lo que para él suponía una gigantesca masa de argumentos, cuya puesta en escena era posible sin la ayuda de medios auxiliares, como por ejemplo la motivación psicológica o el estado interior que el actor transmite al espectador.

No cabe duda de que la búsqueda de Meyerhold y sus colaboradores de un nuevo sistema de interpretación, opuesto al basado en la identificación del actor con el personaje, mucho más acorde con aquellas "leyes invariables de la teatralidad", en los años 20 acabará

---

<sup>4</sup> Meyerhold (2001), *Lekcii 1918-1919*, O.G.I., Moskova, p.47 en Raskina (2016:79).

convirtiéndose en el proyecto de la *Biomecánica*<sup>5</sup>, que lleva un paso más allá la idea del actor *supermarioneta* de Craig y confirma la gran sintonía de fondo que existía entre ambos directores.

Las claves esenciales del teatro de Meyerhold, serían las siguientes:

- Estilización: Procedimiento que muestra la realidad bajo una forma simplificada, reducida a lo esencial. Bajo este término, Meyerhold propuso un teatro alejado del naturalismo y ligado a la idea del convencionalismo, donde los medios expresivos mostraban de forma sintética el contenido de la obra.
- El teatro de la convención consciente: La convención consciente asume como principio artístico una serie de convenciones que tanto el actor como el espectador deben tener presentes permanentemente. En consecuencia, la formulación de este tipo de teatro, en clara contraposición a los presupuestos naturalistas, no permite que el espectador tenga la ilusión de presenciar lo que ocurre en escena como algo real y le hace evidente que aquello que observa es una escenografía y unos actores que interpretan y que forman parte del juego teatral. Esta nueva concepción teatral anticipaba aquello que Brecht, treinta años después, llamaría la *Verfremdung* o técnica del distanciamiento.
- Biomecánica: Hacia 1920, comenzó a hablar de la biomecánica como una nueva forma de abordar el entrenamiento y el arte del actor. Con la biomecánica, el director ruso retomó ciertos elementos de antiguas tradiciones teatrales y les aplicó una nueva perspectiva: a las nociones previas sobre la *Commedia dell'Arte*, el teatro oriental y el circo, se unían las nuevas concepciones provenientes del taylorismo<sup>6</sup> o de la reflexología<sup>7</sup>.

Es reveladora la siguiente declaración del maestro, cuando dice: “Los buenos actores improvisan siempre, incluso en los límites del diseño más preciso de la puesta en escena” (Meyerhold, 2003:131).

Rudlin en *Commedia dell'Arte. An actor's handbook* (2007:167-176) desarrollará la etapa de Meyerhold bajo el pseudónimo *Dappertutto*. La primera visita de los cómicos *dell'Arte* a Rusia tuvo lugar en 1733, cuando una compañía italiana, que también realizó funciones en Polonia, actuó frente a la emperatriz Anna Joannavna. París se convertiría en el modelo a seguir en arte y teatro dentro de la corte de San Petersburgo.

En 1920, directores de escena como Meyerhold, Vajtangov o Foregger, quieren dar una respuesta interpretativa al emergente simbolismo y la teatralidad de la *Commedia dell'Arte* les brinda la oportunidad de recuperar un modelo tradicional profundo, instaurado en las bases de la historia del teatro. Encontraron así sus referentes en Gozzi, en los romances de Hoffmann o

---

<sup>5</sup> Biomecánica: El cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos. “Si la punta de la nariz trabaja, todo el cuerpo también trabaja”. Es decir, que cualquier acción que en la vida cotidiana implica solo una parte del cuerpo, sobre la escena abarca el cuerpo entero. El proceso del movimiento se divide en cuatro etapas: Otkaz, contramovimiento; Posyl, desarrollo; Tormos, acento; Stoika, suspensión.

<sup>6</sup> Taylorismo: Sistema de organización del trabajo de principios del s. basado en las ideas del ingeniero industrial norteamericano Frederick Winslow Taylor, que consiste en la descomposición de los procesos en diversas tareas que se cronometran y se pagan según rendimiento. La base del trabajo corporal del taylorismo que incide en la importancia de un tipo de movimiento rítmico, económico y fluido quedó plasmada en la Biomecánica.

<sup>7</sup> Reflexología: Corriente de pensamiento que inició Ivan Petrovich Pavlov, fundador de la escuela reflexológica rusa, según la cual todo el aprendizaje se desarrolla por la diferenciación progresiva de respuestas aprendidas gradualmente y asociadas con anteriores adquisiciones. Las teorías de Pavlov, en particular las relativas a la generación de los reflejos, sirvieron de soporte para las teorías de Meyerhold o Staninslavsky.

en las *Harlequinade* pantomímicas. El entusiasmo de Meyerhold con la *Commedia dell'Arte* explotaría en 1910, cuando danza el personaje de *Pierrot* en el montaje de Mikhail Fokine del ballet *Carnaval* en el que Nijinsky hacía el papel principal. Ahí fue donde se fascinó por el movimiento rítmico en relación con la música. Meyerhold ya había actuado antes en una pieza de *Commedia dell'Arte* en 1903, en *Los Acróbatas* de Franz von Shönthan, pero su fase más apasionada comienza con su montaje de la pieza de Alexander Blok *La barraca* en 1906 (Moody, 1978).



Figura 23. Meyerhold en su “alter ego” *Dapertutto*.

como danzarín; otras, como intrigante surgido de un baile de máscaras; otras, como un juglar o, incluso como un bobalicón de la antigua comedia italiana. (Meyerhold, 2003:175)

Además de estas actividades, Meyerhold dirigía la revista *El Amor de las Tres Naranjas*, dedicada a la “re-teatralización del teatro”, y a partir de 1913 puso en marcha junto a Solov’ev su escuela Meyerhold Studio. Solov’ev, como ya hemos comentado, se encargaba de impartir *Commedia dell'Arte* y su programa era el siguiente (Meyerhold, 2003:71):

- Técnicas dramáticas de los actores de *Commedia dell'Arte*.
- Movimientos básicos de los personajes de la comedia italiana.
- Danzas bergamascas y otros elementos educativos complementarios.
- Empleando la pieza “Arlequín, el rompe matrimonios”, familiarizarse con los gestos y movimientos de las principales máscaras: *Arlecchino*, *Smeraldina*, *Dottore*, *Pantalone*, *Aurelio* y *Silvia*, *Brighella*, *Truffaldino*, *Tartaglia*, y máscaras secundarias como *Eularia*, *Celio*, etc...
- Determinar la geometría escénica trabajando con un grupo de máscaras.
- Asimilación y reconstrucción de *scenari* tradicionales a partir de los manuscritos conservados.
- Reconstrucción de las siguientes escenas: “La noche”, “el duelo”, “el harem”; como principios formales de estudio independiente para el descifrado de los sistemas fundamentales.

- Principios del desfile.
- Los asistentes de escena y su rol en la producción.
- El significado de lo grotesco, a lo que Carlo Gozzi llamaba “un modo de parodia extravagante”.
- Puesta en escena del segundo *intermezzo* de *El amor de las tres naranjas*.
- Determinación del momento de tensión dramática y principios de la improvisación verbal.
- Aplicación de las técnicas de la *Commedia dell'Arte* a las siguientes obras: *Arlequin poli par l'amour* de Mariveaux, y *La cueva de Salamanca* de Cervantes.

Las clases eran fundamentalmente teóricas y preparaban para la parte práctica que desarrollaba Meyerhold, en la que empezaban con técnicas de movimiento y gesto con ejemplos controlados en escena; ejercicios que se transformaban en estudios y de ahí se convertían en pantomimas. Así, del estudio “el arquero” salió el estudio de “la caza” y consecuentemente una pantomima que desarrollaron entre todas las generaciones del Studio. Todos estos estudios se convirtieron en “clásicos” y más tarde pasaron a formar parte de la pedagogía de la *Biomecánica*.

El trabajo de experimentación de las clases de Meyerhold en combinación con la investigación histórica de Solov'ëv pretendían alcanzar el concepto de lo grotesco, que descubrieron de la mano de Ernst von Wolzogen, fundador del primer cabaret en Alemania en 1901.

#### 2.2.2.4. Jacques Lecoq y el grupo de la Universidad de Padua

Amleto Sartori, pionero en la recuperación de la técnica de construcción de las máscaras en cuero de la *Commedia dell'Arte*, prácticamente desaparecida en la primera mitad del siglo XX, realizaba en Padua su primera experiencia pública de diseño y modelado de máscaras: una lectura de poesía africana en la que los actores recitaban acompañados de grandes máscaras esculpidas en madera y clavadas en un bastón, las cuales representaban rostros negros y la conciencia colectiva del pueblo esclavo.

En 1948, antes de regresar de París, Gianfranco De Bosio invitó a Jacques Lecoq a impartir un curso de un par de meses sobre mimo, gesto y máscara en la Universidad de Padua. A su regreso a Italia ese mismo año, Gianfranco De Bosio también ofreció trabajar en esta universidad a Amleto Sartori, como profesor de Historia del Arte y de Modelado de máscaras teatrales. Ambos artistas aceptaron las propuestas pedagógicas (Rudlin, 2007).

Jacques Lecoq había viajado desde París para una breve estancia, pero tras esta experiencia inicial en el Teatro de la Universidad de Padua, continuó trabajando y viviendo habitualmente en Italia hasta 1956, integrándose en la vida cultural y artística de Padua y posteriormente de Milán y de Roma. Durante varios años colaboró con el Teatro de la Universidad de Padua, donde creó sus primeras pantomimas y descubrió la posibilidad de compaginar la enseñanza y la creación dramática.

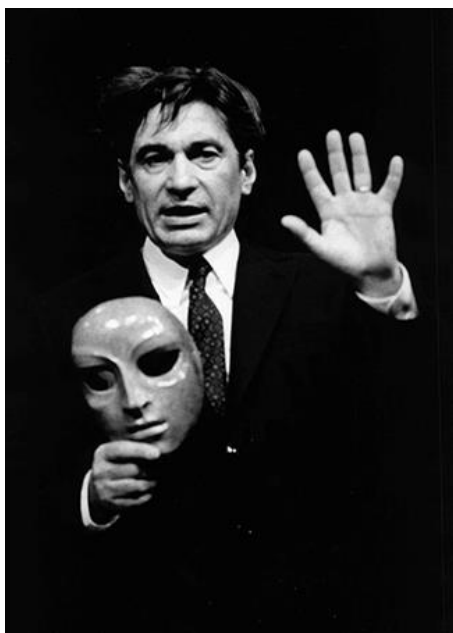


Figura 24. Jacques Lecoq con la máscara neutra realizada por Amleto Sartori

El grupo de jóvenes actores profesionales de esta Universidad constituyó una de las compañías piloto en la Italia de la posguerra, pues sacó a la luz obras de Ruzzante, Luigi Pirandello y Bertold Brecht, e introdujo en la escena italiana el arte del mimo de la escuela francesa.

Jacques Lecoq trabajaba inicialmente con las máscaras que había traído de Francia y que él mismo había modelado en cartón utilizando la técnica del papel maché desarrollada por Jean Dasté en la escuela Vieux-Colombier de Copeau. Dado que Jacques Lecoq necesitaba nuevas máscaras para los ensayos y los espectáculos, Gianfranco De Bosio le presentó a Amleto Sartori, y este invitó a Jacques Lecoq a su taller para trabajar juntos con diversas propuestas. El actor francés proporcionaba las ideas y el escultor italiano trabajaba con los diferentes materiales (madera, arcilla, escayola, papel maché, cuero). La colaboración entre Jacques Lecoq y Amleto Sartori fue muy estrecha y fructífera, y se centró principalmente en la elaboración

de las máscaras en cuero para el teatro.

La recuperación de la tradición de la construcción de la máscara en cuero de la *Commedia dell'Arte* llevada a cabo por Amleto Sartori en Italia, y la técnica de trabajo corporal con la máscara noble desarrollada por Jacques Lecoq en Francia, dieron lugar en 1948 a la creación de la primera máscara neutra en cuero natural, hecha a medida del rostro del actor francés.

El director de teatro Giorgio Strehler entró en contacto con Jacques Lecoq y ambos participaron en la creación de varios espectáculos en Milán, así como en la fundación de la Escuela del Piccolo Teatro, junto a Paolo Grassi, en 1952. Jacques Lecoq puso en contacto a Amleto Sartori con Giorgio Strehler, y los tres colaboraron en la exitosa producción teatral con máscaras *Arlecchino, servitore dei due padroni*.

En 1956, justo antes de que Jacques Lecoq regresara a París definitivamente para fundar su propia escuela, Amleto Sartori se despidió de él ofreciéndole un lote completo de máscaras (neutras y de *Commedia dell'Arte*) que llevó a Francia y que fueron empleadas en la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq situada en un antiguo gimnasio de boxeo restaurado en París, desde entonces hasta la actualidad.

Jacques Lecoq llegó al teatro desde el mundo de la educación física y el deporte. Era un gran apasionado de la natación, la barra fija, las paralelas y el salto de altura, con lo que desarrolló un enorme interés por la geometría del movimiento corporal, a partir de la cual concebiría la "poética del movimiento del cuerpo en el espacio", germen de su pedagogía. Lecoq estudió interpretación, mimo, danza, expresión corporal con Charles Dullin y Jacques Copeau como referentes principales. En 1948 fue profesor del Piccolo Teatro de Milán a petición de Giorgio Strehler. Allí conoció a Darío Fo y a Amleto Sartori, y desarrolló una interesante carrera como actor y director. En 1956, funda en París la Escuela Internacional de Teatro, referente imprescindible en la pedagogía teatral, que dirigió hasta 1999.

Está considerado como una de las grandes personalidades de la pedagogía teatral del siglo XX. Su forma de enfocar el juego teatral continúa expandiéndose y ha llegado a impregnar todo el discurso y la práctica teatral contemporánea.

Son muchas las propuestas que se derivan de su pedagogía, destacando trabajos como el de Ariane Mnouchkine o Yasmina Reza. Como harían Stanislavski, Chejov o Meyerhold, su investigación le lleva a reformular principios y procesos y a revelar nuevos aspectos de la relación dinámica del actor, el cuerpo y el espacio.

Tras cuarenta años de práctica e investigación docente, en 1996 escribe “El cuerpo poético”, donde explica su teoría y práctica de la pedagogía teatral.

Para Lecoq (1996:62), la *Commedia dell'Arte* supone uno de los elementos más relevantes de su pedagogía: “La *Commedia dell'Arte* y sus máscaras estuvieron incluidas en mi pedagogía desde los inicios”. Sin embargo, la aparición de clichés le llevaron a profundizar en la humanidad de sus personajes, generando una visión mucho más libre y amplia de comprender el estilo, a lo que llamó *Comédie humaine*.

En la *Comédie humaine*, se pone atención en la naturaleza humana, todos los personajes están en continuo estado de supervivencia, sus deseos son urgentes; todos son ingenuos y maliciosos, el hambre, el amor, o el dinero son los motores que mueven a los personajes. Todo esto llevado al extremo saca a la luz el fondo trágico que se esconde tras la comedia.

Lecoq comienza su proceso pidiendo a los alumnos que fabriquen su propia media-máscara, sin que tengan aún los referentes de las máscaras clásicas. Así componen añadiendo un bigote, un color, una nariz, y buscan la forma de actuar y relacionarse de ese personaje creado. En la segunda fase ya trabajan con las máscaras originales de los personajes de la *Commedia dell'Arte*.

Lecoq aboga por la búsqueda de nuevas situaciones que despierten la compleja humanidad de los personajes, aunque considera que los bocetos argumentales (*canovacci*) de esta tradición transmitida de padres a hijos, son el camino a seguir.

Señala que “el aspecto trágico dentro de lo cómico hace reír al público, pero nunca a los personajes” (Lecoq, 1997:165) que las situaciones mutan rápidamente y también las emociones, de forma que *Arlecchino* puede llorar la muerte de *Pantalone* y al momento alegrarse de que hayan servido ya la sopa. Se trata de un territorio muy cruel, pero de un extraordinario espacio de juego teatral.

Los temas propuestos son sencillos para abordar los ejercicios, aunque no todo se puede improvisar, también se necesita preparación, lo que se llevará a cabo bajo la atención del docente, que vigilará elementos “complementarios” como el boceto argumental, la historia, los puntos de paso obligatorios para las improvisaciones de grupo; y señala como lo más importante la observación del motor de actuación, que no debe ser nunca el qué interpretar sino el cómo hacerlo. Si atendemos a estas premisas dramáticas, un boceto argumental lineal se convertirá en dinámico e interesante: ¿Cuáles son las fuerzas que están en juego? ¿Quién tira? ¿Quién empuja? ¿Quién tira de sí mismo, quién se empuja a sí mismo? ¿De quién se tira, quién es empujado?

En la *Commedia dell'Arte* / *Comédie humaine* el estilo interpretativo es llevado al máximo, las situaciones desarrolladas hasta el límite. El actor alcanza un alto nivel de actuación y el público puede observar el resultado de un comportamiento... llevado incluso hasta la muerte. Falsa, en este caso. (Lecoq, 1997:166)

Lecoq emplea la *Commedia dell'Arte* como instrumento pedagógico dirigido prioritariamente a desarrollar la capacidad del alumno para desplegar un sentido táctico de la actuación, subir o bajar la tensión, invertir situaciones o desenvolverse en el intercambio rítmico de la palabra.

El trabajo de la voz con la media-máscara resulta también muy interesante, ya que el alumno está obligado a buscar la voz del personaje, que es un tipo de voz que se debe adecuar al nivel de juego teatral que ofrece la máscara. Se trata de “esencializar” el texto, igual que se “esencializa” el movimiento. Se hace referencia aquí a la técnica del *botta e risposta* que consiste en realizar diálogos muy picados, generalmente agresivos o burlones, con un rápido intercambio de réplicas irónicas y mordaces.

Pone atención también sobre la dualidad de los personajes, que tienen la característica de la doble personalidad y destaca que *Arlecchino* es ingenuo y malicioso, *Capitano* es feroz y miedoso, el *Dottore* lo sabe todo pero no es competente en nada, *Pantalone* es la imagen del control total pero lo pierde hasta la locura por amor. Estas contramáscaras, o dualidades, llevadas al máximo son de una enorme riqueza.

La *Commedia dell'Arte* consiste en amplificar al máximo lo que la vida nos muestra, hasta la acrobacia. El personaje se ve continuamente arrastrado por sentimientos enormes, de la risa al llanto, de un extremo al otro hasta confundirse el gesto de una y el otro, de manera que *Arlecchino* llora y ríe exactamente igual, revolcándose por el suelo.

Lecoq distingue entre el *gag* y el *lazzi*, otorgando al *lazzi* una dimensión humana que el *gag* no tiene por qué tener. En cuanto a los objetos, son escasos y característicos de cada personaje, y los utilizan con gran imaginación, otorgándoles valores convencionales. Lecoq subraya la gran influencia que la *Commedia dell'Arte* tuvo en autores como Ruzante, Molière, Goldoni, Gozzi, Shakespeare o Goethe, y señala que se decanta por los textos de Ruzante o las farsas de un primer Molière.

Para finalizar, Lecoq habla del compromiso físico y emocional que requiere este tipo de trabajo, que considera muy complejo para alumnos jóvenes, argumentando que no han vivido todavía todo lo necesario, careciendo de una verdadera dimensión trágica. Sin embargo, considera fundamental que se realice este trabajo en la escuela para que los alumnos “conserven el recuerdo de este nivel de actuación en su cuerpo y en su cabeza a fin de que, más tarde, puedan servirse de él.”

Los aspectos sociales que se manejan, hacen innecesaria la búsqueda de una *Commedia dell'Arte* contemporánea y la considera de todas las partes y de todos los tiempos ya que siempre habrá amos y criados. “Estos aspectos permanentes de la *Comédie humaine* me interesan para que los alumnos, que evidentemente son ‘contemporáneos’, puedan inventar el teatro de su tiempo” (Lecoq, 1997:73).

Además de su escuela parisina, es inmensa la influencia de la pedagogía de Lecoq en todas las escuelas de teatro físico y gestual. Canavan describe la influencia de Lecoq en la citada escuela estadounidense Dell'Arte:

Lecoq also has been highly influential on the work of Dell'Arte. Mazzone-Clementi assisted Lecoq with the Italian company Padua Players during 1948–51, and he continued to work with him and the company Parenti-Fo-Durano during 1953–54.4 In addition, Ronlin Foreman, the current school director of Dell'Arte, studied at l'École International de Théâtre Jacques Lecoq in Paris during 1982–83 and counts Lecoq's work as a major inspiration. Lecoq's actor training is based on several key assumptions: that movement is the basis of theatre, the actor is a creative source of

material, and the actor's creativity can be engaged through explorations of different styles, or dramatic territories. (...) Students develop physical awareness and flexibility through improvised exploration and mask work, but the primary way they learn is through the auto-cours (self-course), which are weekly performance assignments that are entirely student-generated. In this type of teaching, actors are continually creating new work, unsupervised by authority. Many aspects of Lecoq's pedagogy—the actor-creator model, the use of dramatic territories, and a version of auto-cours referred to as “performance labs”—are found in the current work of the Dell'Arte school. (Canavan, 2012)

#### 2.2.2.5. Dario Fo

La primera cuestión que se debe tener en cuenta es la raíz popular a la que se acoge el autor, que afirma que sin saber lo que ocurre en la calle, ni siquiera Dante hubiera conseguido tal nivel de poesía, según explica Rudlin (2007:226-231).

Fo, nacido en 1926 en San Giano, un pequeño pueblo en la frontera italo-suiza, se ve altamente influenciado por la cultura callejera que conoció en su infancia, donde los artesanos, los músicos y cuentacuentos poblaban los espacios en una suerte de medievalismo, una densa cultura que conectaba con los juglares y con la *Commedia dell'Arte*, que recogería como pilar fundamental de sus creaciones escénicas.

Pronto observa las grandes diferencias políticas económicas entre el pueblo llano y el mundo del espectáculo, diseñado para la clase alta, y decide tomar partido por la gente convirtiéndose en un agente provocador contra la burguesía, marcadamente diferenciado del



Figura 25. Dario Fo (ca. 1960-68).

cortés bufón que ríe las gracias a los ricos. Siendo así, en 1968, decide separarse del circuito institucional y busca otros alternativos, para actuar con Franca Rame (su pareja) con la cooperativa a la que llamaron Nuova Scena, en fábricas y campos de fútbol, conectando rápidamente con movimientos estudiantiles radicales y sindicatos de trabajadores.

Tras mucha convulsión política, la compañía desaparece en 1970 y Fo comienza a trabajar sus *one-man-shows*. Se transforma en una idea de juglar contemporáneo que pretende agitar al pueblo a través de lo grotesco, para devolverles su propia imagen especular y que aprendan a cuidarse de su propia condición. Por eso a los juglares les cortaban la lengua en el medioevo, para que no denunciasen las injusticias de la época.

Rudlin cita a Fo, traduciendo al inglés sus palabras del original en italiano, que yo ahora traduzco al castellano:

Francesco Andreini intentó entrenar a su compañía en nuevas técnicas de interpretación, para que se familiarizaran con una nueva manera de relacionarse con el público. Experimentó exactamente aquellas dificultades que encontró Goldoni y que supusieron el final de la tradición. Los actores, simplemente no se adaptaron a un tipo de teatro para el que no estaban entrenados y cuando Andreini cayó enfermo, sencillamente volvieron a sus antiguas fórmulas. En una carta de Andreini les acusa de todos sus errores y entre gran número de insultos les llama “giullari” (juglares), por

volver a la tradición de lazzi, de anécdotas y de referencias directas. Acaba diciéndoles que se olviden de que la audiencia está en una plaza pública y que se imaginen que están en un teatro y no en un mercado. (Rudlin, 2007:228)

*Misterio Bufo* se convirtió en un éxito tremendo y Dario Fo fue decantándose definitivamente por el trabajo individual. Su gusto por la *Commedia dell'Arte* le lleva a enfrentarse improvisando directamente al público, mientras trata de narrar la historia básica que pretende contar.

Del panteón de máscaras, rescata a *Arlecchino*. Afirma que siempre juega esa máscara, lo quiera él o no. Fo trabajará sin máscara, “except the considerable one of his own bulging eyes, large squashy nose and huge, elastic mouth...” (Rudlin, 2007: 29), y la mayoría del texto estará en dialecto o en *grammelot*, acompañado por toda clase de onomatopeyas. Poco a poco se irá convirtiendo en un clown satírico y el público no necesitará más el pretexto de un rol histórico popular. En cambio el sí lo empleará para buscar figuras que le permitan ser ofensivo, subversivo e incluso marxista en ocasiones.

Fo defiende que en el universo académico se estudia una *Commedia dell'Arte* institucional. Se toma como referencia a compañías como I Gelosi, que estaban patrocinadas por Duques y Reyes. Explica la anécdota de que I Gelosi iban a actuar en la boda de la hija del Rey Francisco I, mientras estaba en guerra contra los Hugonotes. Tras una batalla encarceló a 1000 enemigos y cuando I Gelosi estaba de viaje hacia Lyon, los Hugonotes los secuestraron y pidieron como rescate la liberación de los presos. El Rey accedió pues sería una terrible desgracia para el seguir adelante con la boda sin contar con el espectáculo de la célebre compañía. Esa es la gran influencia y relevancia política y cultural de algunas de esas compañías de *Commedia dell'Arte*.

Pero existieron muchos otros artistas, también profesionales que nunca pisaron la corte ni se codearon con la nobleza: actuaron en tabernas y plazas públicas en muy inferiores condiciones. Fo incide en que no por accidente, esos trabajos nunca fueron ni recogidos, ni publicados, ni catalogados para su estudio. Y recomienda que cuando estudiemos la *Commedia dell'Arte*, decidamos en que línea política lo vamos a hacer, que dirección cultural le vamos a dar a nuestro trabajo.

En este fragmento de la entrevista para *El Cultural* que realizaron Itziar De Francisco y Martín López Vega (Francisco y López-Vega, 27 de junio de 2001) el Nobel afirma:

No sólo el trabajo del actor es el trabajo de un ladrón, también el del creador. Traduttore, traditore, (traductor, traidor) dice un dístico famoso. Pues no sólo el traductor es un traidor, un ladrón... De una idea robada surge otra que tal vez sea más eficaz. Es imprescindible estudiar a los clásicos. Esto es algo evidente, pero parece que la gente no lo sabe, ni los críticos tampoco, hay que explicárselo continuamente... Cuando representas un clásico lo estás haciendo con tu estilo, y eso ya es creación. Luego puedes dar un paso más o no darlo. Puedes convertir la Marcha Turca de Mozart en rock, como hace Franco Battiato, o hacer una canción completamente original. Pero si optas por hacer una canción nueva, no puedes olvidarte tampoco de que han existido Mozart y Bach, porque ignorándoles no niegas su existencia, sino el interés de la tuya... No puede haber un buen músico que no haya estudiado a Mozart o un buen dramaturgo que no haya estudiado a Shakespeare. (Francisco y Martín, 2001)

#### 2.2.2.6. Eugenio Barba y Nicola Savarese

En los esenciales estudios sobre los niveles expresivos y la antropología teatral, desarrollados por estos dos investigadores del arte dramático no faltan referencias a la *Commedia dell'Arte* y a los beneficios que comporta su práctica. En *La Canoa de Papel*

(2005) o en *El Arte secreto del Actor* (2012), son frecuentes sus alusiones a esta técnica. Barba define de esta manera la antropología teatral, aportación imprescindible para el arte de la interpretación:

¿En qué direcciones puede orientarse un actor o un bailarín para construir las bases de su arte? Esa es la pregunta que la antropología teatral intenta responder. Sin embargo, esta no responderá ni a la necesidad de analizar científicamente en qué consiste el “lenguaje del actor”, ni la pregunta fundamental de quien hace teatro o danza: ¿cómo llegar a ser un buen actor o bailarín? La antropología teatral no busca principios universales sino indicaciones útiles. No tiene la humildad de una ciencia, sino la ambición de individualizar conocimientos útiles para el trabajo del actor-bailarín. No quiere descubrir “leyes” sino estudiar reglas de comportamiento. Originalmente, se entendía por “antropología” el estudio del comportamiento del ser humano no solo a nivel sociocultural, sino también fisiológico. La antropología teatral, por tanto, estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación. (Barba y Savarese, 2012:10)

En su desarrollo del sentido del equilibrio en acción (Barba y Savarese, 2012:12-14) y equilibrio precario (Barba y Savarese 2012:87), los autores diferencian entre técnicas cotidianas, técnicas de virtuosismo y técnicas extracotidianas. Existe un nivel en el que las técnicas extracotidianas del cuerpo se relacionan con la energía del actor: el nivel pre-expresivo. En este nivel localiza la base de toda la antropología teatral, de modo que su búsqueda consiste en hallar las conexiones pre-expresivas que habitan en todas las disciplinas de movimiento, ya sean artísticas, deportivas o cotidianas (Barba, 2005).

Explican cómo el equilibrio, disimulado en el fondo de técnicas cotidianas del cuerpo, puede ser modelado y amplificado para potenciar la presencia del intérprete y que suponga la base de su técnica extracotidiana. Para conseguir una óptima presencia escénica, hay que encontrar la suficiente concentración como para alcanzar un “equilibrio precario”. Así su inmovilidad no será estática, sino dinámica. Las posiciones básicas y los movimientos propios de formas de teatro como la *Commedia dell'Arte* o las danzas orientales fomentan este tipo de entrenamiento pre-expresivo y de control de la energía, dotando al actor de una “mágica” presencia escénica.

El elemento común de las imágenes de actores y bailarines de diferentes épocas y culturas es el abandono de un equilibrio cotidiano a favor de un equilibrio precario o extra cotidiano.

La búsqueda de un equilibrio extra cotidiano exige un mayor esfuerzo físico; pero es a partir de este esfuerzo que las tensiones del cuerpo se dilatan y el cuerpo del actor nos parece ya vivo antes de que el actor empiece a expresarse. (Barba y Savarese, 2012: 119)

Esta comparación entre la *Commedia dell'Arte* y las danzas orientales servirá también de guía para sus estudios. Cabe recordar que el propio Gozzi, y los Craig, Meyerhold, etc. ya exploraron esta idea. Barba pone su atención en los conceptos *Keras*, que significa fuerte, duro, vigoroso; y *Manis* que significa delicado, blando, tierno. Analiza estos conceptos empleando las ilustraciones clásicas de los primeros *Arlecchino* de la *Commedia dell'Arte*, Tristano Martinelli y Tiberio Fiorilli. Las dos figuras, analizando sus *Keras* y *Manis*, muestran según Eugenio Barba, una sorprendente analogía con una postura básica de la danza balinesa.

En referencia a la escenografía y vestuario (Barba y Savarese, 2012:116-117), continúan con su juego de similitudes apuntando que los escenarios de los teatros en Oriente carecen de

cualquier escenografía, entendida esta en el sentido de un aparato que reconstruya el lugar donde se desarrolla el drama. Se trata de telones de fondo, o bien decorados con motivos urbanos o rurales, o simplemente de un color neutro, igual que en la primera época de la *Commedia dell'Arte*.

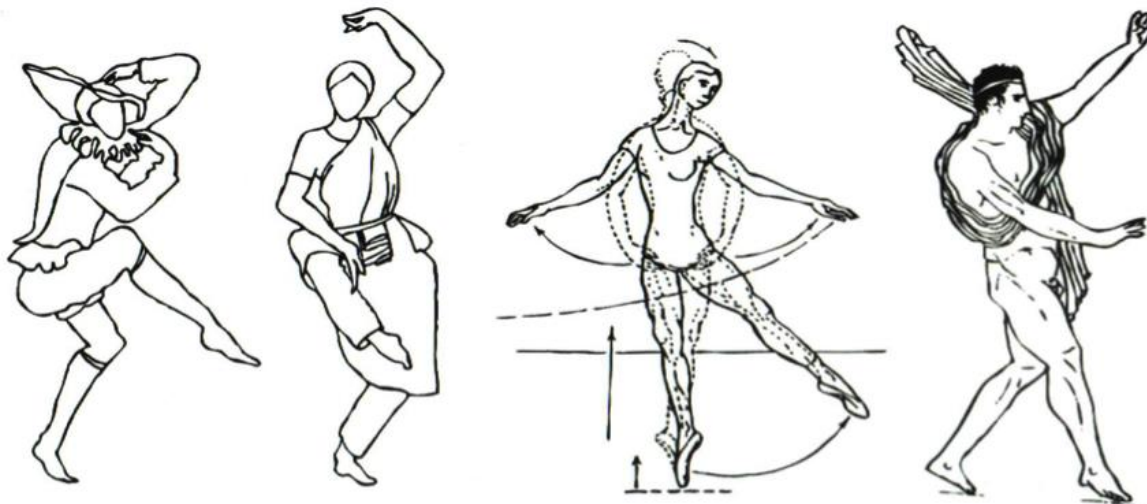


Figura 26. Barba y el principio de alteración del equilibrio: (de izquierda a derecha) actor de la *Commedia dell'Arte* italiana, bailarina hindú Odissi, bailarina de danza clásica, bailarín de la antigua Grecia (Barba y Savarese, 2010:20).

Aun así, las historias que se desarrollan en estos espectáculos incluyen las más fantásticas narraciones de batallas, viajes, cacerías y amores vividos en lugares reales o imaginarios. Alude a la gran técnica de los intérpretes que deberán suscitarlos a través de reacciones de su propio cuerpo empleando gestos convencionales que aceptan y comprenden los espectadores, situaciones que existen también en la pantomima occidental y eran conocidas por la tradición antigua, en la *Commedia dell'Arte*, pero también en representaciones rudimentarias de misterios medievales y el teatro isabelino; es bien conocida la “escenografía verbal” que desarrollaba tan magistralmente Shakespeare.

En el texto titulado “Historiografía” (Barba y Savarese, 2012:126) confrontan dos artes de la memoria: “La memoria incorporada” que se transmite oralmente a través de una terminología particular o a través de ritmos físicos y sonoros, y la biografía profesional de cada actor en el momento de transmitir directamente a otro su experiencia; y la “memoria escrita” o historiografía, que se sustenta en la descripción de acontecimientos, relaciones, documentos, notas, narraciones, recuerdos, diversas reliquias visibles y documentables en el intento de reconstruir, penetrar y concretar fragmentos del pasado. La historia no como sucesión de acontecimientos, sino como modo de presentar esta sucesión, es una memoria que se basa en una elección que al describir se vuelve interpretación. La historiografía preserva, por tanto, un pasado reconstruido a través del modo de ver y la experiencia de quién escribe. Esta reconstrucción es una continua sucesión de reinterpretaciones. La historiografía no como memoria de aquello que ya no es visible, sino como un “modo de ver”. De esta manera, se valida la teoría continuista que expresan Fo, Fava o Contin, quienes prestan atención también a los testimonios y a los legados de la transmisión oral, tan ricos e interesantes como las pruebas documentales, para el conocimiento de los acontecimientos pasados.

En el texto titulado *Bajo el traje de Arlequin* (Barba y Savarese, 2012:130) se analiza la relación íntima e indisoluble entre el arte de la danza y el interpretativo, que lleva a Barba a

referirse casi siempre al “actor/bailarín”, como se tiene por costumbre en el teatro oriental. Comienza por señalar la separación del arte representativo del arte de la danza y el canto que tuvo lugar en el teatro europeo. Hasta el siglo XVII, las danzas codificadas guiaban el comportamiento del actor que las oculta, al contrario del bailarín que las exhibe; son la base corporal del trabajo de uno y otro. A partir del siglo XVIII, el maestro de baile seguirá presente en la formación actoral, pero sus enseñanzas sirven para dar gracia y decoro a los movimientos, quedando en la superficie de la acción en detrimento de la intervención en su estructura:

Para darse cuenta basta con confrontar las figuras grabadas por Callot en *Balli di Sfessania* y los actores retratados en los grabados del *Recueil Fossard*, ambos están caracterizados por gestos que dilatan las tensiones orgánicas, que muestran de manera energética las fuerzas que regulan un cuerpo en movimiento. La dilatación de energía del gesto no sirve únicamente para construir una caricatura, da también energía a la presencia escénica del actor. Todo esto es particularmente evidente en el personaje de *Pantalone*: es un viejo, pero el actor compone su figura con gestos amplios y vigorosos. No imita, por ejemplo, la forma de caminar de un viejo curvo, sino la reconstruye a través de un contraste que transmite la idea del viejo sin reproducir la debilidad. La columna está curvada, pero no tanto como para volverse potente como un resorte comprimido. El paso es más amplio que el normal, de manera que el equilibrio naturalmente precario de un viejo es reconstruido, a través de un desequilibrio que implica un exceso, en vez de una carencia de energía. Si con la imaginación, desnudamos a *Arlecchino* de su vestuario de remiendos y conservamos solo la silueta de su actitud, no sabremos diferenciarlo de un personaje de tragedia; veremos ademanes que se asemejan a los de las esculturas clásicas (héros moribundos, hombres que imploran una gracia, guerreros). Las posturas básicas de los actores que personifican al viejo *Pantalone* y *Arlecchino*, conservan también en la inmovilidad y las acciones menos animadas la investida de energía que sirve a los acróbatas para sus pruebas de fuerza y habilidad. El nivel pre-expresivo de estos actores parece derivar de danzas carnalescas, danzas de espadas, de lucha, e incluso de la acrobacia. Es la misma calidad de energía, pero retenida, transformada en danza oculta. El atractivo que la *Commedia dell'Arte* ejerció en sus inicios sobre los espectadores de toda Europa, derivaba, probablemente de la forma en que los actores italianos habían sabido crear una tensión entre el nivel expresivo y el pre-expresivo de su actuación: una expresión escénica bufa, farsesca, pensada como forma para hacer reír, que crecía de un substrato energético, vigoroso, “acrobático”; según el sentido original de la palabra, “acrobacia” quiere decir moverse en los extremos, de puntillas, pero también empujar esa tensión hacia los extremos en busca de un equilibrio inestable. (Barba y Savarese 2012:130)

Nicola Savarese, en su texto titulado “Nostalgia o pasión por el retorno” (Barba y Savarese 2012:161), parece querer sintetizar los motivos que llevaron a los mencionados renovadores del teatro del siglo XX a fijarse en los modelos teatrales del pasado:

Un estudio de actores del pasado o actores de otras culturas, sus comportamientos escénicos y técnicas, surge a principios del s. XX cuando los hombres de teatro emprendieron la búsqueda de nuevas formas de lenguaje teatral y una nueva identidad del teatro frente a la aparición de medios de comunicación de masas. Actores, bailarines y las nuevas figuras de directores se dirigieron a patrimonios históricos o geográficamente lejanos de la tradición precedente europea, a patrimonios de cultura teatral que pudiesen construir alternativas sólidas para el teatro del siglo XIX, que estuviesen en condiciones de garantizar importantes temas de estrategia cultural pero, sobre todo, nuevos y más ricos caminos del lenguaje del actor. Así nacieron los mitos

de la *Commedia dell'Arte*, el antiguo teatro griego y teatros orientales, (...) que junto con las formas más populares de espectáculo (desde el circo al cabaré), fueron redescubiertos, estudiados y reinventados hasta convertirse en nuevas riquezas incluidas con gran realce en el circuito de ideologías y prácticas espectaculares; su influencia en la evolución del teatro moderno occidental fue decisiva. Estas formas de teatro tenían en común algunas características susceptibles no solo de oponerse a los cánones del teatro burgués del siglo XIX, sino también de parecer subversivas respecto a la tradición más reciente del lenguaje del actor. En primer lugar, el rechazo de un cierto naturalismo amanerado en favor de una estética no sustentada en mimesis sino en un sistema de signos; en segundo lugar, la supresión de la barrera entre actor y espectador – la célebre cuarta pared- para dar nuevas posibilidades de relación entre escenario y público. Por último, la ruptura de las unidades dramáticas a través de un montaje de la acción en espacios y tiempos simbólicos. (Barba y Savarese, 2012:161)

En definitiva, Eugenio Barba y Nicola Savarese validan la *Commedia dell'Arte* como una rica tradición del teatro occidental, equiparándola al Kabuki o al Nô japonés. En este sentido resulta trascendente lo que aporta la *Commedia dell'Arte* al estudio de la *pre-expresividad* y la antropología teatral y la relevancia que le confiere la atención por parte de estos autores, referentes imprescindibles para el desarrollo del teatro actual.

#### 2.2.2.7. Algunas reflexiones más

Consecuencia de esta revulsión en contra del naturalismo, surgen a mediados del s. XX nuevas corrientes teatrales de vanguardia, entre las que cabría destacar el teatro *Épico*, cuyo referente es Bertold Brecht y que ya he comentado o el teatro del *Absurdo*, cuyos máximos abanderados serían Samuel Becket y Eugene Ionesco. En su *Pequeño organón para el teatro* de 1948, Bertold Brecht expone una serie de claves en las que se observan rasgos de la *Commedia dell'Arte*:

En la actuación del actor se tiene que ver claramente que ya conoce desde el principio el final de la obra, y que por ello tiene que tener “una absoluta y despreocupada libertad”. En una representación viva cuenta el actor la historia de su personaje sabiendo más que éste; y no pone el “aquí y ahora” como una ficción posibilitada por las reglas escénicas, sino que los separa del “otro lugar” y del “ayer” para hacer visible la conexión de los acontecimientos. (Brecht, 1948)

En la *Commedia dell'Arte*, la máscara denota directamente el contexto ficticio en que se mueven los personajes, así no se obliga al espectador a participar de convenciones. En todo momento es consciente de que lo que ve es teatro.

El ámbito de las actitudes que los personajes mantienen entre sí, es lo que llamamos el ámbito gestual. La actitud corporal, el tono de voz y la expresión del rostro están determinados por un gesto social: los personajes se insultan, se adulan, se aconsejan entre sí, etc. Forman parte también de las actitudes que los hombres adoptan entre sí, aquéllas que son al parecer completamente privadas, como la exteriorización del dolor físico experimentado en la enfermedad, o las actitudes religiosas. Estas exteriorizaciones gestuales son, por lo general, muy complicadas y contradictorias, de modo que no se pueden interpretar con una sola palabra, y el actor debe tener cuidado de que al representarlas con la necesaria intensidad no se le pierda una parte y quede en cambio, acentuado el conjunto. (Brecht, 1948)

La caracterización física de los personajes de la *Commedia dell'Arte* responde también a estas pautas, son personajes que reflejan los diferentes estratos sociales y esta característica, que debe sumarse al trabajo con sus pasiones, debe reflejarse en la construcción que realiza el actor, tanto en su cuerpo, como en su voz, y también en su discurso.

El objeto mayor del teatro es la “fábula”, la composición total de todos los procesos gestuales, incluyendo las comunicaciones y los impulsos con los que se va a divertir el público. (...) Con el fin de evitar que el público se introduzca en la fábula como en un río, para dejarse arrastrar a la merced de la corriente, deben estar de tal manera concatenados los hechos, que se noten en seguida las junturas. Los acontecimientos no debieran sucederse inadvertidamente, sino que debe poderse intervenir por entre ellos mediante la facultad de juzgar. (Brecht, 1948)

Como ya hemos visto, en la composición del *scenari* lo fundamental es transmitir los acontecimientos narrados en el *canovaccio*, cuyo final siempre será el juicio moral de finalidad didáctica.

La principal tarea del teatro consiste en la interpretación de la fábula y en montarla mediante los efectos de distanciamiento que le corresponden. Claro está que el actor no es quien debe hacerlo todo, aunque nada se hará sin relación a él. La interpretación, montaje y presentación de la “fábula” correrá a cargo del teatro en su totalidad: actores, escenógrafos, músicos, coreógrafos, especialistas en máscaras y vestuario. Todos ellos reunirán sus diferentes artes en la común tarea, aunque ninguno tenga que perder por ello su independencia. (Brecht, 1948)

En este párrafo iguala al actor con el resto de participantes en la producción escénica, haciendo tal vez justicia, a la reivindicación del actor-creador aunque situándolo en línea con los demás agentes. Se puede observar también la idea de creación colectiva que prosperará en años posteriores. “En todo caso, un teatro que lo basa todo en el gesto no puede prescindir de la coreografía. La misma elegancia de un movimiento o el encanto de una figura de danza sirven ya para distanciar y los hallazgos de la pantomima contribuyen a realzar la fábula” (Brecht, 1948). Dichos “hallazgos de la pantomima”, como ya hemos visto son herencia directa de la *Commedia dell'Arte*.

Eugene Ionesco, en *De Notas y contranotas* (1966), expone:

¿Por qué la realidad teatral no se imponía sobre mí? ¿Por qué su verdad me parecía falsa? Y lo falso, ¿por qué quería pasar por verdadero? ¿Era culpa de los comediantes? ¿del texto?, ¿mía? Creo entender ahora que lo que me molestaba en el teatro, era la presencia en la escena de unos personajes de carne y hueso. Su presencia material destruía la ficción. Allí había como dos planos de la realidad, la realidad concreta, material, empobrecida, vacía, limitada, de esos hombres vivos, cotidianos, moviéndose y hablando en escena, y la realidad de la imaginación, las dos cara a cara, no se concilian, son irreductibles la una a la otra: dos universos antagónicos que no llegan a unificarse, a confundirse. Y era eso en efecto: cada gesto, cada actitud, cada réplica dicha en escena destruía, a mis ojos, un universo que ese gesto, esa actitud, esa réplica se proponía justamente hacerla surgir: era para mí un verdadero aborto, una especie de culpa, una especie de necedad. Si usted hace oídos sordos a la música de baile que toca la orquesta pero sigue mirando a los bailarines, puede notar cuán ridículos le parecen y cuán insensatos sus movimientos; así mismo si alguien se encuentra por primera vez en la celebración de un culto religioso, todo el ceremonial le parecerá incomprensible y absurdo. Yo asistía al teatro con una conciencia de cierto modo desacralizada, y era eso lo que hacía que no me gustara, que no lo sintiera, que no me involucrara. (Ionesco, 1966:3)

Esta reflexión enlaza con la idea de no ceder ante las ilusiones de realidad a las que obliga el realismo y nos sitúa ante la necesidad del teatro de *convención consciente*, al que aludía Meyerhold y que tanto Brecht como Ionesco aprovecharon de forma excelente. También Nicola Savarese hablaba de la necesidad de una re-teatralización a consecuencia del

nacimiento del medio audiovisual, capaz de reproducir la realidad de un modo que el teatro no consigue. Es necesario buscar la poética del teatro como “lenguaje”:

Los mismos textos de teatro que había podido leer me disgustaban. ¡No todos! Pues no estaba sordo a Sófocles o a Esquilo, ni a Shakespeare, ni a ciertas piezas de Kleist o de Büchner. ¿Por qué? Porque la lectura de sus textos es extraordinaria por cualidades literarias que en mi opinión no son específicamente teatrales. En todo caso, después de Shakespeare y de Kleist, no creía haber disfrutado de la lectura de piezas de teatro. Strindberg me parecía insuficiente, torpe. El mismo Molière me aburría. Esas historias de avaros, de cornudos, no me interesaban. Su espíritu ametafísico me disgustaba. Shakespeare ponía en el papel la totalidad de la condición y del destino del hombre. Los problemas en Molière me parecían, en el fondo, relativamente secundarios, a veces dolorosos, aún dramáticos, nunca trágicos; pues podían ser resueltos. No se puede encontrar solución a lo insoportable, y sólo lo que es insoportable es profundamente trágico, profundamente cómico, esencialmente teatro. (Ionesco, 1966)

Ya hemos hablado de que los personajes de la *Commedia dell'Arte* están en continua situación de supervivencia. Todo lo que hacen se sitúa en la tensión entre la vida o muerte, como apuntaba Lecoq. Es evidente que la revisión que hace Ionesco de Molière no satisface sus expectativas, pero cabe recordar, por una parte, la defensa que hace Strelher de un equiparable Goldoni, o el momento en que Mango sitúa a Shakespeare en el centro de la tradición de la *Commedia dell'Arte*. Se trata de entender que la comedia es siempre la expresión más profunda y cruel de la tragedia. La comedia llega hasta donde la tragedia ya no alcanza.

Entonces, si el valor del teatro estaba en la amplificación de los efectos, había que acentuarlos aún más, subrayarlos, enfatizarlos al máximo. Llevar al teatro más allá de esta zona intermedia que no es ni teatro, ni literatura, es restituirlo a su elemento propio, a sus límites naturales. No era necesario esconder los trucos, sino hacerlos más visibles todavía, deliberadamente evidentes, ir al fondo en lo grotesco, la caricatura, más allá de la pálida ironía de las espirituales comedias de salón. Nada de comedias de salón, sino la farsa, la carga paródica extrema. Humor, sí, pero con los medios de lo burlesco. Un cómico duro, sin sutilezas, excesivo. Comedias dramáticas, tampoco. Sino regresar a lo insoportable. Llevar todo al paroxismo, ahí donde están las fuentes de lo trágico. Hacer un teatro de violencia: violentamente cómico, dramático. (...) Por mi parte, nunca he comprendido la diferencia que se establece entre lo cómico y lo trágico. Siendo lo cómico intuición de lo absurdo, me parece más desesperante que lo trágico. Lo cómico no ofrece salida. (...) Para algunos, lo trágico puede parecer, en un sentido, reconfortante, pues si se quiere expresar la impotencia del hombre vencido, destruido por la fatalidad por ejemplo, lo trágico reconoce, así mismo, la realidad de una fatalidad, de un destino, de las leyes que rigen el Universo, a veces incomprensibles, pero objetivas. Y esta impotencia humana, esta inutilidad de nuestros esfuerzos puede también, en cierto sentido, parecer cómica. (Ionesco, 1966)

Y aquí conecta con la verdad del fracaso que hace tan maravillosa la técnica del clown: el pathos, la vulnerabilidad y la fragilidad humanas, que sumadas a la liberación de la risa y a la amplitud de recursos y efectos, hacen de la *Commedia dell'Arte*, el punto donde se tocan los extremos.

He hablado sobre todo de cierta técnica, del lenguaje de teatro, el lenguaje que le es propio. (...) De este modo, no es historia en fin de cuentas, lo que hace Shakespeare, aunque se sirva de historia; no es la historia, sino que él me presenta mi historia, nuestra historia, mi verdad más allá del tiempo, a través de un tiempo más

allá del tiempo, alcanzando una verdad universal, despiadada. De hecho, la obra maestra teatral tiene un carácter mucho más ejemplar: me devuelve mi imagen, es mi espejo, ha tomado conciencia, historia -orientada más allá de la historia- hacia la verdad más profunda. (...) el teatro es esta presencia eterna y viva; él responde, sin ninguna duda, a las estructuras esenciales de la verdad trágica, de la realidad teatral; su evidencia no tiene que ver con las precarias verdades de las abstracciones, ni con el teatro que se dice ideológico: es cuestión de arquetipos teatrales, de la esencia del teatro, del lenguaje teatral. De un lenguaje que en nuestros días se ha perdido, donde la alegoría, la ilustración escolar parecen sustituir la imagen de la verdad viva, que es preciso recobrar. Todo lenguaje evoluciona, pero evolucionar, renovarse, no es abandonarse y llegar a ser otra cosa; es reencontrarse siempre, en cada momento histórico. Se evoluciona conforme a sí mismo. El lenguaje de teatro no puede ser sino lenguaje de teatro. (Ionesco, 1966: 8)

Aquí justifica su actitud y la del resto de renovadores del teatro del siglo XX, frente a un teatro que ya no respondía a sus propias necesidades, sobrecargado de elementos ajenos y que había perdido su esencia. La mirada al pasado sirve para recuperar las esencias más puras, como defendía Gordon Craig, y gracias a la experimentación y la búsqueda, la escucha y el cuestionamiento que protagonizaron estos hombres de teatro, estamos hoy ante unos nuevos modelos de artes escénicas que han tenido como base fundamental la recuperación de la *Commedia dell'Arte*.

### **2.2.3. La *Commedia dell'Arte* a escena en el siglo XX**

En el siguiente apartado haré referencia a los dos espectáculos que sirvieron de escaparate para el gran lanzamiento de la *Néo-Commedia dell'Arte*, cuya difusión alcanzó públicos de todo el mundo, gozando de un enorme éxito que ha derivado en esta presencia tan imprescindible en las carteleras y en el universo de la escena en general. Me refiero al *Arlecchino, servitore dei due padroni* de Giorgio Strehler de 1947 y a "*La Commedia degli Zanni* de Giovanni Poli, de 1957.

#### **2.2.3.1. Arlecchino, servitore dei due padroni**

John Rudlin (2007:191-199) realiza un excelente recorrido por la historia del montaje más emblemático de una pieza de Goldoni en la época actual. El Piccolo Teatro de Milán se fundó en 1947 por Paolo Grassi y Giorgio Strehler. Su intención era rescatar al teatro de la burguesía de los años del fascismo, en el que el teatro se había llenado de vulgaridad y mediocridad. Encontraron en Copeau, que estaba en una situación muy similar a la suya, la inspiración para sacar al medio de esa decadencia. Así, tiraron de un repertorio al estilo Vieux Colombier, incluyendo piezas de autores clásicos italianos como Gozzi o Goldoni, obras maestras extranjeras de Sófocles, Shakespeare o Molière, y también piezas más coetáneas de Chejov, Pirandello, Camus o Sartre.

El *Arlecchino, servitore dei due padrone* de Goldoni, fue la cuarta y última pieza del repertorio de la primera temporada del Piccolo Teatro. Las otras tres piezas fueron de Gorky, Salacrou y Calderón, con lo que quisieron equilibrar la balanza con teatro popular de raíz italiana.

Grassi consideraba que esta pieza supondría el principio de un ciclo "Goldoniano". Esta obra en concreto tiene la peculiaridad de ser la coronación de la *Commedia dell'Arte* y el final de la misma. Goldoni escribió originalmente un *canovaccio* siguiendo el estilo tradicional, pero tras ver una representación del espectáculo en Pisa, se quedó muy descontento con las improvisaciones de los actores. Al volver a casa escribió el texto entero. Es, por tanto, una

paradoja en sí mismo y Strehler la dirigió como representación de la decadencia de la *Commedia dell'Arte*.

Con Jacques Lecoq, Dario Fo y Marisa Flach, Strehler estudió la máscara y su funcionamiento, cómo la voz, las entonaciones y los ritmos podían emerger desde ahí. Al mismo tiempo los actores del Piccolo realizaban trabajo físico y acrobacia; no eran conscientes de que se preparaban para el espectáculo de mayor éxito de todo el siglo XX.

El estreno fue en mayo de 1947. En 1984, el 22 de julio hicieron la función número 1559, en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles. El espectáculo ha realizado numerosas giras nacionales e internacionales y se vio modificado hasta en seis ocasiones, tanto en elenco como en escenografía y puesta en escena.

La primera versión estaba muy inspirada en el teatro de marionetas y Strehler pretendió conferirle un aspecto infantil y naïf con movimientos semi-caricaturizados y en dos dimensiones que daban una sensación “de juguete”.

La segunda buscaba mostrar la realidad de una compañía de comediantes, que estaban representando la pieza de Goldoni, con lo que se abandonan los vestuarios alusivos al títere y se emplean ya trajes de época. Las máscaras de cuero de Amleto Sartori aparecen por primera vez en escena. Los movimientos al estilo de la marioneta van desapareciendo a medida que los actores van realizando ensayos y pases, en los que trabajan en el triple plano en el que el actor representa a un actor, que representa un personaje, lo que suaviza las estilizaciones aunque mantiene el contraste entre los dos mundos. El escenario se divide asimismo en dos ambientes, el de los actores fuera de escena, en los laterales, y una zona central en la que tiene lugar la representación metateatral. Esto se ha dado en llamar “zona de apoyo” y se ha convertido en uno de los elementos más característicos de la técnica de la *Néo-Commedia dell'Arte*.

En la tercera versión, Strehler se ve muy influenciado por los montajes que él mismo realiza de piezas del autor italiano. Aborda el nuevo montaje desde una perspectiva histórica, y no desde un historicismo per se. Alguna influencia pirandelliana le lleva a reforzar el *raporto* entre la zona de representación y las “zonas de apoyo” situadas en los hombros del teatro. Esto genera una sensación de “teatro fuera del teatro”, más que de “teatro dentro del teatro”. La dialéctica entre las condiciones sociales y la sociedad “escénica” llevan esta versión hacia un neo-realismo muy interesante. Los actores salen de escena y suben la máscara, de forma que pueden seguir en escena y enseñarnos como se preparan para la siguiente intervención.

Desgraciadamente, Marcello Moreti, el actor que interpretaba de manera genial al personaje de *Arlecchino*, fallece el 18 de enero de 1961. Tanto Grasi como Strehler deciden dar un tiempo de descanso al montaje, con lo que a la vuelta, en 1963, tiene lugar una nueva remodelación.

En este caso, van a representar en los jardines de Villa Litta a las afueras de Milán y deciden llevar más allá el juego de los actores entre cajas. Para ello construyen sendos carromatos que colocan a los lados del escenario y en los que se puede observar antes y durante la función, por ejemplo, como el actor que interpreta al *Innamoratto* flirtea con la actriz que interpreta a *Smeraldina*, o como un joven actor discute con el utilero por haberle entregado una espada rota.

La siguiente versión fue concebida para exteriores. Las diferencias más significativas tenían que ver más con la escenografía, que imitaba un rico renacimiento tendente al rococó. A su vez, el trabajo de los actores *all'improvviso* era cada vez más rico.

Aparece por fin el telón pintado con un canal veneciano curvado hacia fondo, a modo de postal. Las escenas al interior se desarrollan en la cocina, pero ahora con fuegos reales, aparejos desordenados, aves y todo un buffet de comida real. Todo ello para abolir la versión anterior.

La quinta versión se convierte en una reflexión acerca de la débil línea que separa la vida de la convención, el realismo, de la *Commedia dell'Arte*. Entiende que no hay nada de interesante en mostrar esa decadencia citada de la *Commedia dell'Arte*, lo que le parece un ejercicio cuasi-beckettiano, y decide suprimir la pequeña tarima que delimitaba la acción del teatro dentro del teatro y la substituye por un círculo de luz, que iguala los dos niveles de actuación de los actores.

Ya ronda el año 1977 y Strehler percibe que los actores se van haciendo mayores, que comienza a faltar algo de frescura y se rodea todo de un halo de melancolía. Se intuye la necesidad de una renovación del reparto, pero Strehler puntualizaría, afirmaría que este *Arlecchino*, *Servitore dei due Padrone* se había convertido en una muestra viva de lo que supuso la *Commedia dell'Arte*, cuyos intérpretes madurarían con el espectáculo hasta la vejez.

Recuerda a Moretti y su relación con el personaje de *Arlecchino* y cómo para él supuso una forma de tiranía, limitaba sus recursos expresivos en otras dimensiones escénicas y acababa por fagocitar al actor, que para el público y la profesión terminaban por ser el mismo. Moretti decía que era una condena, se sentía profundamente triste al acabar una noche de gran éxito y se preguntaba por el futuro, que iba a ser de él cuando se hiciera viejo y ya no pudiera interpretar a *Arlecchino*... Sin embargo, Strehler lo recordará como uno de los actores más disciplinados que conoció y un modelo a seguir por toda la compañía.

Tras una operación de cartílago sufrida por el actor, Strehler y Moretti deciden comenzar a preparar y entrenar juntos a un nuevo actor para el personaje de *Arlecchino*: Ferruccio Soleri. Durante estos ensayos, Moretti prefiere que les dejen a solas y poco a poco, un nuevo y brillante *Arlecchino* fue apareciendo, a veces igual que su “padre” pero otras, mostrando un gran talento individual. En los ensayos técnicos con el resto del elenco, Moretti observaba entre bambalinas y tomaba notas, que luego discutirían a solas, como si Soleri fuera a convertirse en su propia persona.

La producción se acabó convirtiendo en una maquinaria de relojería cómica, pero no fue concebida como tal, sino respetando el espíritu de la *Commedia dell'Arte*, y fue consolidándose gracias al trabajo de creación de los actores y de los equipos que formaban parte de ella, bajo la refinada mirada de Giorgio Strehler, que convertía en mágico todo aquello que tocaba. A día de hoy, todavía se puede asistir a las representaciones en el Piccolo



Figura 27. Ferruccio Soleri como *Arlecchino*.

Teatro de Milán ya que continúa en repertorio y según John Rudlin (2007:191-199) “the batocchio of Arlecchino having been ceremonially handed on by Soleri to a new actor”.

### 2.2.3.2. La *Commedia delli Zanni*

Filacanapa, presente en el congreso de la Universidad de Padua de 2014, comenzó su ponencia “Gli Zanni di Giovanni Poli: Poesía in movimiento” con la siguiente afirmación: “la *Commedia dell’Arte* non esiste” (Filacanapa, 2016:107), como habría escrito Siro Frerrone, director de la única revista europea que se dedica exclusivamente a la cuestión, el “Anuario Internazionale della *Commedia dell’Arte*”. Es una paradójica afirmación viniendo de quien se dedica a estudiar los secretos de los cómicos, sus viajes y sus repertorios. Y tal vez no exista, pero su reinención es uno de los temas más importantes del Novecento.



Figura 28. La *Commedia degli Zanni* (1958)

En el panorama del teatro italiano de actor, debe reconocerse uno de los más significativos ejemplos de la presencia de la *Commedia dell’Arte*, el autor, actor y director veneciano Giovanni Poli (1917-1979), tema de la tesis de la Dra., que ya hemos analizado en el apartado pertinente. El artista, intercalando técnicas e instrumentos al modo dell’arte, ha buscado la renovación a través de un nuevo empleo de la tradición, del teatro de su época.

En un recorrido en solitario, construyó un espacio personal donde poder investigar y experimentar con total autonomía, convirtiéndose en marginal respecto al sistema teatral institucional.

En un recorrido en solitario, construyó un espacio personal donde poder investigar y experimentar con total autonomía, convirtiéndose en marginal respecto al sistema teatral institucional.

Poli funda en el 1948 el teatro universitario Ca’Foscari con el que obtiene numerosos éxitos en Italia y en el extranjero, en su mayoría en circuitos no profesionales como Festivales Universitarios. Probablemente con el impulso de tales reconocimientos, decide probar fortuna en Milán, donde es llamado a dirigir, en 1964 el Teatro Studio di Palazzo Durini. Más tarde, en 1968, vuelve a Venecia donde al año siguiente inaugura el “Teatro della *Commedia dell’Arte* a l’Avogaria”. En este pequeño teatro privado, de acceso gratuito, Poli dedica los últimos años de su vida a la escritura dramática y a la pedagogía teatral.

Una serie de documentos personales inéditos, encontrados en 2011, nos han permitido colocarlo en el centro de una reflexión compleja sobre el uso de la *Commedia dell’Arte* desde la segunda posguerra mundial hasta nuestros días.

Poli acepta que no existen datos y documentos suficientes para hacer una reconstrucción filológica correcta, y que en la búsqueda de un teatro auténtico, libre de elementos realistas, tendría que recurrir a las fuentes disponibles del contexto teatral de tradición Véneta, para identificar cuál es el legado que está detrás del mito de la *Commedia dell’Arte* y las tendencias más avanzadas del siglo XX. Y se centra en Venecia por qué considera que es una Ciudad que todavía hoy, está impregnada de la tradición de la *Commedia dell’Arte*.

Inicia así su andadura con el Teatro Universitario Ca’Foscari, trazando un recorrido por la dramaturgia véneta, para subrayar aquello que considera que es el origen del teatro moderno europeo y el teatro puro por excelencia: la *Commedia dell’Arte*.

Este es el viaje que le llevará, en 1958, a la creación del espectáculo más importante de su carrera, *La Commedia degli Zanni*, que comenzaría diez años antes con el montaje de *La Venexiana* de autor anónimo del Cinquecento, para proseguir con un análisis profundo de las comedias de Goldoni y de Gozzi, sin dejar atrás montajes de Calmo y Ruzzante.

En estos años, entre 1950 y 1962, Poli sigue las huellas de ese teatro perdido y ensaya su reconstrucción utilizando tres tipos de material dramático, textos teatrales, partes de comedias (acciones, frases, escenas) que enlaza sobre una misma temática, como el *La Commedia degli Zanni*, documentos literarios originales de la época, en particular de la monumental obra de Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte*. Tal material le permite hacer un minucioso montaje literario a nivel dramático, que pondrá en práctica en 1956 en su variación del “*Arlecchino*” goldoniano.

En lo referente a *La Commedia degli Zanni*, las variadas fuentes textuales recopiladas por el artista, y algunos textos de producción, fueron ensamblados bajo la óptica de construir un espectáculo-antología sobre la evolución de las principales máscaras del teatro italiano, hasta su integración en la literatura dramática del Settecento. Según este diseño, el espectáculo se estructura en dos partes: en la primera se propone el *contrastisti* (prólogo), breve escenita en rima entre dos o tres personajes, que tienen la función de presentar las diversas máscaras, sus recíprocas relaciones, y sobre todo sus relaciones con los demás Zanni. La segunda parte del espectáculo está dedicada a la *Prime forme organiche della Commedia dell'Arte*, es decir, a las estructuras dramáticas más complejas, que según Poli, son representativas de la expresión escénica de los cómicos *dell'Arte*, como por ejemplo la commedia “harmónica” o “madrigalesca” d’Orazio Vecchi, *L’Anfiparnaso*.

La figura del servidor es central en la mayoría de las antologías escénicas que construye Poli, y sitúa al *Zanni, buffonni* del Cinquecento en el mismo origen del estilo. Hay que tener en cuenta, que el autor académico italiano Anton Giulio Grazziani en “Le rime burlesque” se refiere a este tipo de teatro como *Commedia degli Zanni*, con lo que para el director veneciano, todos los personajes son *Zanni*.

En *La Commedia degli Zanni*, Poli busca crear la experiencia de una visita al pasado, a un tiempo que ya no existe. Exhibe un tipo de espectáculo recreado, lleno de color y gran sentido del humor, en el que, como ocurre en el carnaval, se invierten los roles y los criados salen ganando en cada enfrentamiento con sus amos.

En la primera escena, Poli rescata de Pandolfi el “Dialogo del patron e del Zanni”, que está íntegramente escrito y narra como el criado se revela contra el amo a causa del hambre. A continuación entran dos Zanni más y amenazan al patron con el *batoccio*, y este temblando de miedo, les promete gran cantidad de “polli e salami”. A lo largo de la pieza, se va construyendo una imagen antiheroica del personaje del *Zanni*, que se convierte en un pobre virtuoso, ignorante pero astuto, que sufre un hambre ancestral e insaciable pero es capaz de ironizar sobre su mala suerte, insumiso a la autoridad y la disciplina, pero fiel.

En la segunda escena titulada “Le conclusioni del Dottor Gratiano”, Poli reparte entre el *Zanni* y el *Dottore* “Le ciento e quindici conclusioni in ottava rima” que aparecen en el *Zibaldone* del Comico Geloso, *Doctor Gratiano Partesan de Francolin*; con ellas construye un divertidísimo duelo retórico entre ambos personajes. La absurdez de tales réplicas, muestra como el *Zanni* se burla del patrón una vez más y le vence.

En la escena tercera, el *Zanni* aparece enamorado, tocando una serenata bajo la ventana de su amada. Aparece entonces el *Capitano Spagnolo*, y ambos riñen, primero en duelo dialéctico, en el que usan una mezcla de bergamasco y castellano, pero por fin, luchan cuerpo

a cuerpo, *Zanni* con un enorme tenedor y el *Capitano* con su espada. *Zanni* vence una vez más conquistando el corazón de la amada.

Este juego de lucha de clases no debe identificarse con un marxismo que Poli nunca pretendió, sino con el juego del retorno a los orígenes del teatro moderno y su antinaturalismo y extracotidianidad, que a través de la magia de las máscaras tiene la capacidad de invertir roles y mostrarnos el mundo del revés, como estímulo de consciencias.

*La commedia degli Zanni* se convirtió en un gran suceso, un montaje que recorrió todo el mundo y suscitó excelentes críticas y comentarios que elogiaban sobre todo el empleo de la poesía del movimiento creada por los actores del Teatro Ca'Foscari, que lejos de interpretaciones estereotipadas, vulgares y desordenadas, bailaban sus emociones con movimientos ágiles que no chocaban nunca con la elegancia del cuerpo.

El *Arlecchino Servitore dei due Padroni* y *La Commedia degli Zanni*, han supuesto el regreso efectivo de la *Commedia dell'Arte* a los escenarios del mundo. Gracias a estas puestas en escena, el mundo del teatro ha vuelto a poner la vista en sus raíces, algo pretendido por los renovadores del teatro de inicios del siglo XX, que se ve definitivamente materializado. El reencuentro del público y de las gentes del teatro con la teatralidad y las máscaras, y con una visión alejada de la idea alcanforada del teatro clásico, pusieron al teatro del siglo XX frente a un nuevo camino que ya comenzaba a andarse y que hoy, ya está extendido y forma parte del panorama teatral por derecho, un derecho que ha necesitado reconquistarse.

### 2.3. LOS MAESTROS ACTUALES

El presente apartado presenta a los expertos que han servido como referentes principales para este trabajo de tesis. No son los únicos especialistas en la materia y forman parte de un selecto grupo más amplio, donde sería justo incluir a Darío Fo, Enrico Bonavera, Ferruccio Soleri o Fabio Mangolini, por citar algunos; pero la razón por la que selecciono a Carlo Boso, Antonio Fava y el tándem compuesto por Claudia Contin Arlecchino y Ferruccio Merisi es porque son los que actualmente gozan de mayor actividad internacional, dirigen sendas escuelas de interpretación y, sobre todo, porque cada uno representa un estilo diferente de entender la *Commedia dell'Arte*, como expresaré más adelante.

Las fuentes de las que hemos extraído sus biografías y la información sobre sus escuelas nos remiten a sus páginas web (Academie-spectacles.com, 2017; Arlechinoerrante.com, 2017 y Commediabyfava.it, 2017), a sus propios libros (Contin, 2001 y 2003; Fava, 2007) y apuntes recopilados por quien suscribe estas líneas en los cursos realizados con ellos durante los últimos veinte años, de ahí que presentemos directamente la traducción literal de dichos documentos, poniendo en valor y respetando las formas expresivas de estos maestros, donde se ponen en evidencia sus técnicas, que se complementan de forma que las fortalezas de una resultan las debilidades de otra y, su combinación, lleva a la idea, de momento utópica, de una futura “teoría unificada” de la *Commedia dell'Arte*, cuyos resultados en escena y en la formación del actor serían, cuando menos, muy interesantes.

Cada apartado se compone de una introducción a la metodología de cada maestro, una breve biografía, una descripción de los diferentes modelos de cursos que ofrecen en sus escuelas y un listado de los contenidos que desarrollan.

#### 2.3.1. Carlo Boso

Forjado como actor en las tablas desde muy joven de la mano de Giorgio Strehler, con cientos de funciones del citado *Arlecchino Servitore dei due Padrone* del *Piccolo Teatro* a la espalda, discípulo directo de Giovanni Poli, al que considera su maestro y con una

dilatadísima experiencia como director y pedagogo internacional, defiende un modelo de formación basado en la práctica: cuando el actor se enfrenta a un público real ya no cabe la simulación, se trata de despertar el instinto artístico.

Como formador de actores, posee una visión instrumental de la *Commedia dell'Arte* a la que considera herramienta fundamental en la pedagogía teatral. Como director de espectáculos contemporáneos, emplea la *Commedia* como inspiración. Cuando se trata de montajes del estilo, Boso tiende hacia la reconstrucción de un modelo barroco, de temática lírica y con un elenco de tipos fijos ya muy influenciado por la literatura de Goldoni. Aunque su manera de componer los personajes es marcada y muy definida, no es demasiado extrema en comparación con los trabajos de Contin o Fava.



Figura 29. Carlo Bosso

Redescubrir la *Commedia dell'Arte* para él significa, en su globalidad, redescubrir la síntesis del gesto, la danza, el mimo... y el rol de mediación entre el actor y espectador con su característico intercambio de intenciones psicológicas, complicidades cómicas y juego coral.

Las características sobre las que pone especial atención son:

- La fuerza de su comunicación, que es inmediata: las máscaras y los lazzi reactivan el verbo y el espíritu de los actores y del público, que se convierte en un elemento activo del juego.
- Su espacio ideal no es el institucional, sino que requiere de un ambiente real y un contexto propicio.
- Su lenguaje es popular, viene de lo profundo, de la creatividad de los estratos sociales más anónimos. Abarca una audiencia sociológicamente diferenciada y culturalmente heterogénea.

Para Boso, la *Commedia dell'Arte* es un teatro vivo, la contraposición al teatro mortal de Peter Brook, siempre entretenido y capaz de aportar al teatro un importante análisis de los contrastes sociales.

Su proceso pedagógico resulta muy interesante desde el punto de vista dramático, ya que cree en el actor/creador y ofrece las herramientas adecuadas para canalizar y sistematizar la tarea de la construcción de un espectáculo, con fórmulas que posibilitan la participación de todo el colectivo, que será consciente muy pronto de los resultados alcanzados.

Como el gran *Capocomico* que es, emulando a Domenico Biancolelli (comediógrafo del s. XVII), emplea una forma muy lógica y natural de estimular el imaginario y plasmar la personalidad e inquietudes del grupo, que concluirá su trabajo con una exhibición pública del mismo, análisis de la experiencia y adecuación a las nuevas conclusiones.

Además de enseñar a entender los procesos de creación colectiva, Carlo Boso trabaja la improvisación con varios ejercicios extraídos de la atenta observación de la evolución histórica del teatro, que comienzan con el individuo a solas en escena con sus propios incidentes trágicos, para continuar con la generación del diálogo desde la pantomima clásica, y concluir con la estructura de la “Farsa a tres”, que supone la primera aproximación

renacentista a un conjunto de normas sobre las cuales generar una pieza teatral cerrada. Y de ahí, a la construcción de un *scenari* completo.

En su método es indispensable el trabajo psicofísico que aporta la acrobacia, el aprendizaje de la esgrima teatral, el manejo del mimo, el entrenamiento vocal diario, la práctica de la danza y el canto polifónico, lo que considera competencias fundamentales en el actor profesional, al que además, exige la máxima entrega y dedicación.

#### 2.3.1.1. Breve biografía

Nacido en 1946 en Vicenza, Carlo Boso se graduó de la escuela del *Piccolo Teatro* de Milán. Participó en la creación de una cincuentena de obras dirigidas por diferentes directores, entre ellos: Massimo Castri, Peppino de Filippo, Dario Fo, Peter Locack, Giorgio Strehler o Ferruccio Soleri.

Como dramaturgo y director, ha escrito y dirigido unos cuarenta espectáculos, que han sido representados en los principales festivales internacionales: *Quai Nord*, *Un treno per Algeri*, *Scaramuccia*, *La Follia d'Isabella*, *Il Mercante di Abiti*, *Don Giovanni*, *Fedra*, *Antigone*, *Mori a Venezia*, *I Cavalieri della Rosa*, *Don Quichotte*, *Mélodie Foraine*, *Public or not Public*, *Il Falso Magnifico*...

También ha dirigido, entre otros, algunos textos de Bertolt Brecht (*L'Opera da tre soldi*, *Le Nozze dei Piccolo-Borghesi*), de Shakespeare (*Macbeth*, *Il Mercante di Venezia*, *La Dodicesima Notte*), de Pirandello (*Sei Personaggi in Cerca d'Autore*), de Carlo Goldoni (*Arlecchino Servitore di Due Padroni*, *La Locandiera*, *I Gemelli Veneziani*, *La Vedova Spiritosa*, *La Pamela Nubile*, *La Bottega del Caffé*), de Molière (*Le Furberie di Scapino*), de Racine (*Andromaca*), d'Alfred Jarry (*Ubu Re*), de Genet (*Le Serve*), de Büchner (*Woyzeck*), de Ramuz-Stravinsky (*La Storia del Soldato*), de Dario Fo (*Morte Accidentale d'un Anarchico*), de Carlo Gozzi (*Il Re Cervo*, *L'Uccellino Verde*).

Ha sido director artístico del *Festival de Montmartre*, en París, el *Festival de Carcassona*, el *Carnavale di Venezia* y *Milano Aperto*. Participó en la creación del *TAG Teatro di Venezia*, del *Teatro di Porta Romana* de Milán, del *Teatro del Nord-Est* de Treviso y del *Studio Théâtre* de Montreuil (París). Como pedagogo, ha dirigido más de un centenar de Stages internacionales de teatro en los que han participado cerca de cinco mil actores de los cinco continentes.

En 2004, en París, funda la *Académie Internationale Des Arts du Spectacle* (AIDAS) con sede en el *Studio Théâtre* de Montreuil, situado en los antiguos estudios cinematográficos creados por Charles Pathé en 1904, en Montreuil.

#### 2.3.1.2. Académie Internationale Des Arts du Spectacle (AIDAS)

Fundada en 2004, la AIDAS, ofrece formación en artes escénicas desde un planteamiento profesionalizador. Actualmente está dirigida por Carlo Boso y Danuta Zarazik.

Durante un recorrido de tres años, se imparte formación en las disciplinas fundamentales de las artes escénicas: interpretación, literatura dramática, danza, canto, pantomima, esgrima, acrobacia y *Commedia dell'Arte*. Dentro de esta formación básica se incluyen talleres de Tragedia Griega y Dinámica del Movimiento, además de talleres de Creación de Espectáculos. Como parte fundamental de su metodología pedagógica, la AIDAS posibilita a los estudiantes enfrentarse al público una vez al mes. Además, al final de cada trimestre, se llevan a cabo clases abiertas en que se presentan trabajos en torno a clásicos contemporáneos

para niños, estudiantes universitarios o estudiantes de secundaria, además de participar en festivales de prestigio.

Cabe destacar igualmente la participación de los estudiantes de segundo y tercer curso en el *Festival de Avignon Off*, actividad que termina con la celebración de la graduación. Los estudiantes del primer año, por su parte, compiten en Sicilia en el *Festival Internacional de Teatro Griego*. La Academie ofrece además, un cuarto año de profesionalización mediante el apoyo a los estudiantes de posgrado en la creación de su propia compañía, puesta en escena y difusión de su creación.

### 2.3.1.3. Stage International de *Commedia dell'Arte*

Durante la temporada teatral del 1979-1980, Carlo Boso dirigió su primer Stage de *Commedia dell'Arte* en Francia. Aquel curso fue organizado por *l'Association Culturelle Hypérion* en colaboración con *l'Assurance Formation des Activités du Spectacle* (AFDAS), habiendo celebrado recientemente su XXXVI edición. Actualmente, estos Stage de *Commedia dell'Arte* continúan siendo dirigidos por Carlo Boso y tienen lugar cada año entre agosto y septiembre, en la sede de AIDAS en Versalles. Con una duración total de 140 horas, las sesiones de trabajo son de siete horas al día aproximadamente, de lunes a viernes.

Cada año, el Stage se culmina con representaciones de un *scenario* construido por los estudiantes, conformando una aventura artística y humana extraordinaria, que se pondrá en escena en plazas y jardines públicos en Versalles, Montreuil, en las Arènes de Montmartre en París o en el castillo de Vincennes.

Los contenidos pedagógicos del programa son los siguientes:

- Historia de la *Commedia dell'Arte*.
- El cuerpo como espacio teatral.
- Improvisación libre / improvisación estructurada.
- Estudio de las actitudes de los tipos de *Commedia dell'Arte*.
- Fabricación y uso de la máscara (con la colaboración del *mascheraio* Stefano Peroco).
- Principios de retórica teatral.
- Dramaturgia y *Commedia dell'Arte*
- Esgrima escénica.
- Mimo y Pantomima.
- Acrobacia.
- Canto coral.
- Danza barroca.

Se trata de un intenso programa muy bien estructurado y organizado de tal forma que todos los contenidos gozan de un espacio para su desarrollo técnico y un proceso práctico de incorporación al trabajo de creación del espectáculo, que gozará de la supervisión de todos los maestros invitados cada año. De esta sistemática se desprende una gran ocupación por la interdisciplinariedad y la implicación del intérprete con la artesanía ligada a su profesión. El proceso de fabricación de la máscara con la que cada uno interpretará su personaje, un proceso en el que se trabajan madera y cuero durante varios días, con el extremo cuidado y

precisión que se requiere, se convierte en un ritual profundo de conexión con el oficio, con el personaje, con las raíces y con la maestría que hizo de aquellos actores, los primeros profesionales. De este programa se desprende un importante encuentro del alumno con sus virtudes y sus debilidades: enfrentarse al canto o la acrobacia, la esgrima o la danza, sitúan al alumnado ante la realidad de su identidad artística, lo que provoca un importante *shock* muy revelador.

En otro orden de cosas, se pone en valor la preocupación por la coherencia estilística y el conocimiento de las dramaturgias clásicas y contemporáneas, situando perfectamente al alumnado ante un planteamiento consistente y bien fundamentado.

### 2.3.2. Claudia Contin “Arlecchino” y Ferruccio Merisi



Figura 30. Claudia Contin en *Los habitantes de Arlequinia*. (Fotografía de Orlando Sinibaldi)

Siempre desde el prisma de la Antropología Teatral, en su más estricto significado, la aportación de este equipo de investigadores a la *Commedia dell'Arte* se centra en el continuismo y en su evolución, defendiendo que la *Commedia dell'arte* nunca llegó a desaparecer si no que fue metamorfoseando y entremezclándose con otros estilos y técnicas, como un flujo de aguas subterráneas que abastecen a la vida de la superficie, invisibles a los ojos inexpertos, pero imprescindibles para la existencia tal como la conocemos.

Así, entienden este resurgir de la *Commedia dell'Arte* como la extracción del agua del pozo de la tradición, para beber de las fuentes esenciales del teatro, como reivindicaban Craig, Meyerhold, Copeau, o Barba, en pos de un nuevo teatro que se alza desde su quintaesencia, sin necesidad de revestirse con prendas prestadas: el teatro es el arte de actores y actrices.

Su investigación define dos vías: la reconstrucción de la *Commedia dell'Arte* original y la búsqueda de una metodología pedagógica de la interpretación que arraigue en las bases profundas de la Antropología Teatral.

El trabajo estricto y riguroso de codificación de los personajes, realizado por Claudia Contin Arlecchino, supone la marca de estilo de su escuela, que desarrolla un trabajo físico de gran relevancia. A su vez, Ferruccio Merisi aporta una interesantísima investigación sobre la caracterización de la voz de los personajes, la voz bajo la máscara y la puesta en escena propias de la *Commedia dell'Arte*, siempre en busca de la transferibilidad de los contenidos hacia la formación integral del actor.

#### 2.3.2.1. Breves biografías

Claudia Contin Arlecchino, nacida en 1965, es conocida en todo el mundo por su interpretación de Arlecchino, una de las más famosas y populares máscaras de la *Commedia dell'Arte* italiana. Es la primera mujer en interpretar con continuidad y reconocimiento internacional este rol masculino. Comenzó esta investigación en 1987.

Después de asistir a la *Escuela de Bolonia Alessandra Galante Garrone* y al *Seminario del Teatro a l' Avogaria* de Venecia, fundó en Pordenone en 1990, la *Scuola Sperimentale dell'Attore*, junto a Ferruccio Merisi, que desempeña un papel indispensable como director de programas educativos.

Fue galardonada en 2005 con el *Adelaide Ristori*, como "Mejor Actriz Contemporánea". Además de su trabajo con las máscaras de la *Commedia dell'Arte*, Claudia Contin Arlecchino está profundamente comprometida con el teatro contemporáneo.

Es autora de obras de teatro y ensayos teóricos, traducidos a cuatro idiomas. Junto con Ferruccio Merisi, ha construido una metodología pedagógica a través de la codificación y la transferibilidad de las competencias, por lo que está considerada una de las grandes "maestras" más queridas y seguidas.

Al mismo tiempo y con el apoyo de su actividad escénica, Claudia Contin Arlecchino cultiva otras artes, como la pintura o el diseño gráfico y artístico. Se graduó en el *Istituto de Arte* de Udine y en Arquitectura en la Universidad de Venecia, y ha realizado exposiciones desde 1974. Una tarea figurativa en gran medida influenciada y conducida a través del rediseño de la conducta del actor en la escena.

En este campo, su experimento más importante es la codificación de una lengua de signos derivados de la pintura de Egon Schiele, que la ha llevado a realizar numerosas colaboraciones en el campo de la música también, figurativa e intelectual. Para la *Scuola Sperimentale dell'Attore* dirige desde 1994 el *Proyecto Chamán*, dedicado al Teatro de las Diferencias y el Teatro Social.

Es autora, colaboradora e intérprete de un gran número de espectáculos de su compañía que han girado alrededor del mundo, algunos durante ya más de dos décadas y que permanecen en su repertorio.

Ferruccio Merisi, después de haber estudiado en *Sisto Dalla Palma* en la *Universidad Católica* de Milán y colaborar como asistente de dirección en la Escuela Municipal de Arte Dramático del *Piccolo Teatro* de Milán, dirigida por Giorgio Strehler, realizó su especialización en el *Odin Teatret* con Eugenio Barba, en Dinamarca. Más tarde, fue uno de los fundadores del *Teatro Di Ventura*, histórico grupo milanés de investigación teatral de los años 70's, con funciones como dramaturgo, director y pedagogo.

Dirigió el *Festival Internacional de Santarcangelo di Romagna* 1980-1982 y posteriormente, durante dos años, también fue su director artístico. En la misma ciudad creó y dirigió el *Istituto de la Cultura del Teatro*, entre 1980 y 1985. Luego se trasladó a Venecia, de 1985 a 1989, donde fue profesor de lengua en el *Seminario del Teatro a l'Avogaria* y al mismo tiempo dirigió proyectos especiales del circuito *Arteven* de teatro regional, realizando 15 exposiciones, 10 conferencias de estudio y más de 50 laboratorios en las ciudades de Rovigo, Padua, Este, Monselice, Castelfranco, Belluno, Venecia y Montebelluna.

En 1985 fundó en Pordenone la compañía *Societa Hellequin*. En 1990, de nuevo en Pordenone, y como ya hemos visto, junto a la actriz e investigadora Claudia Contin Arlecchino, también dio vida a su *Scuola Sperimentale dell'Attore*.

Ha dirigido y/o escrito, desde 1976, más de un centenar de espectáculos basados en textos clásicos y dramáticos, especializándose en la investigación del teatro popular, con gran pasión, tanto para el teatro de texto como para el gestual, con tendencia a combinar los dos aspectos. Esta perspectiva debe ser atribuida a los experimentos en el campo de la *Commedia dell'Arte*, construidos en estrecha colaboración con Claudia Contin Arlecchino.

#### 2.3.2.2. *Scuola Sperimentale dell'Attore*

La *Scuola Sperimentale dell'Attore*, es una asociación cultural sin ánimo de lucro, fundada para definir y difundir una amplia gama de la investigación contemporánea sobre el

trabajo del actor, que propone igualarlo en dignidad y técnica creativa al de un músico, un poeta o un artista figurativo; a través de este diálogo, presta meticulosa atención a las grandes tradiciones de todo el mundo y a las experiencias más destacables de la vanguardia histórica del siglo XX.

La formación se lleva a cabo en cursos especializados de corto y medio plazo, mediante laboratorios a tiempo completo culminados con espectáculos finales, lo que desarrolla también mediante proyectos *ad hoc* para las agencias gubernamentales y las instituciones que lo soliciten. Son frecuentes las residencias artísticas de los "maestros" de las tradiciones y la investigación de todo el mundo.

La escuela pone especial interés en la reconstrucción de la *Commedia dell'Arte* original por parte de Claudia Contin Arlecchino y Ferruccio Merisi, y es una parte muy importante de la pedagogía de la propia escuela, pero no es el único foco de estudio y experimentación: igualmente importantes son, por ejemplo en los programas diarios, la poética de la voz, el drama contemporáneo, la teoría y la técnica de carácter, el análisis de texto, o el universo del teatro-danza.

La Scuola Sperimentale dell'Attore, ofrece en su sede una amplia oferta de cursos de teatro: cursos de *Commedia dell'Arte*, mimo y máscara neutra, la voz y la interpretación de texto, el teatro contemporáneo (*Tragedia dell'Arte*), dirección y un laboratorio práctico de producción de máscaras para teatro.

En sus cursos de Teatro Escolar los maestros Ferruccio Merisi, Claudia Contin Arlecchino, Lucía Zaghet y Verónica Risatti ofrecen un programa muy bien estructurado en la progresión y el estímulo de la innovación. Es un laboratorio formal en el que la asistencia, excepto en casos de fuerza mayor, es muy importante.

El laboratorio ofrece una gama de disciplinas muy precisas, claras y sencillas de transmitir, que se centran en el aprendizaje de valores actorales como: el cuerpo, el grupo, el gesto y la voz, el juego y la alegría de la liberación, gestión de energía, lo cotidiano, control del espacio, capacidad de organizar el propio juego, la diferencia entre el yo y el carácter o la relación empática con el público. El programa se reparte en treinta sesiones curriculares de tarde, a razón de dos por semana, de noviembre a mayo, además de diez sesiones opcionales divididas en dos etapas.

Las citadas treinta sesiones curriculares están reservadas para aquellos que realizan todo el curso de manera regular. En los monográficos de prácticas, opcionales para los estudiantes del curso regular, la admisión es libre y por tanto se aceptan participantes externos. El montaje final solamente está abierto a los estudiantes del currículo. El número máximo de alumnado es de veinte y el número mínimo es de ocho.

La prueba de admisión se realiza en octubre y consiste, esencialmente, en asistir a varias clases de prueba en las que los profesores experimentan y observan elementos interesantes y precisos para el desarrollo de las disciplinas propuestas.

Dentro de sus ciclos formativos realizan también el conocido Master de *Commedia dell'Arte* "Wandering Harlequin", dirigido y realizado por Claudia Contin Arlecchino y Ferruccio Merisi, este Master suele estar programado del 30 agosto al 20 septiembre. Como siempre, está dedicado a la *Commedia dell'Arte* como base fundamental y al arte del actor de diferentes culturas y tradiciones, históricas o de vanguardia, italianas o de otros países.

Cada año gira en torno a una temática de investigación diferente sirva como ejemplo reciente la que bajo el nombre de "*Arlecchino Errante 2015*", se subtituló "*MUZ\_AKT*", o la música en acción.

Sobre la base de la reconstrucción de la "máscara de carácter" original, realizada por los anfitriones tras treinta años de investigación y producción, el taller de Pordenone se distingue por sus diálogos con otras formas artísticas efímeras y el teatro poético de todos los tiempos. En 2015, el foco se ha puesto sobre los lazos más secretos entre la acción teatral y la música, como sistema físico de sonidos y silencios orgánicos y su representación potencial. Una perspectiva de investigación garantizada por la presencia y colaboración especial del Maestro invitado Danio Manfredini; actor, cantante, bailarín y también cineasta, poeta y coreógrafo.

Como siempre, los estudiantes siguieron un programa paralelo de interesantes espectáculos y encuentros con artistas, compañías y académicos a nivel internacional, ofrecidos dentro del marco oficial del Festival "*Arlecchino Errante*".

### 2.3.2.3. Contenidos de su metodología

A continuación extraeré los contenidos de los índices de los tratados teóricos fundamentales de estos autores y de los programas de su escuela, con el fin de establecer una guía comparativa y manejar sus contenidos con los términos que ellos emplean, de primera mano. Esta información puede contribuir a una futura concreción didáctica de las bases planteadas en esta tesis doctoral en materias específicas dentro de la disciplina general de la *Commedia dell'Arte*:

- 1) Estudio de la relación de la *Commedia dell'Arte* con la historia y la tradición.
- 2) Trabajo de investigación y composición de espectáculos:
  - a) Construcción de un entrenamiento complejo sobre el personaje de Arlequín.
  - b) Estereotipos: límites y virtudes.
  - c) La pasión por el grotesco.
  - d) El *Mondólogo* de Arlequín.
- 3) Trabajo de codificación y actividad didáctica.
  - a) La máscara.
  - b) El trabajo sobre los "respiros".
  - c) Teatro de gesto "a la italiana".
  - d) La limitación de las posibilidades como punto de fuerza.
  - e) El mapa de los caracteres de nuestro cuerpo.
  - f) Arquetipos y deformaciones grotescas en los personajes de *Commedia dell'Arte*.
- 4) Nuevas perspectivas de búsqueda.
  - a) El trabajo ligado a la iconografía de la *Commedia dell'Arte*.
  - b) El viaje se desplaza a Oriente.
- 5) El neutro de base.
- 6) Los segmentos del cuerpo.

- 7) Zanni.
- 8) Invitación al público: ejemplo de aplicación didáctica.
- 9) Personajes: Pantalone, Balanzone, Arlequín, Briguela, Los Nobles, El Capitán, la Sirvienta, La Cortesana, Polichinela.
- 10) Diez arquetipos para una infinidad de máscaras.
- 11) El maquillaje bajo la máscara.
- 12) El rostro bajo la máscara.
- 13) Cómo se usa la máscara.
- 14) La codificación de un nuevo lenguaje del cuerpo.
- 15) El entrenamiento vocal.
- 16) La improvisación.

En este programa se observa la clara influencia de la Antropología Teatral, que conecta con las raíces de lo pre-expresivo y relaciona las diferentes tradiciones escénicas del mundo. Es clara y muy determinante la visión contemporánea del universo teatral de estos autores, cuyas investigaciones buscan la máxima objetividad, para lo que desatienden a los patrones preestablecidos, no dando nada por supuesto. Su reconstrucción de la *Commedia dell'Arte* parte de sus propias indagaciones y lo sorprendente de sus hallazgos es la similitud con las conclusiones de sus predecesores, tanto en la manera de construir los personajes (que en esta escuela es extremadamente física y precisa de una preparación importante) como en los modelos espectaculares, que ponen el foco en la improvisación y el contacto directo con el público.

### 2.3.3. Antonio Fava

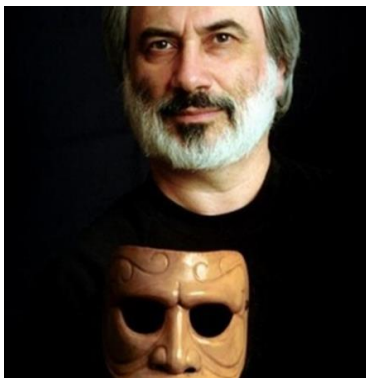


Figura 31. Antonio Fava.

Es el más orgánico y visceral del grupo seleccionado. Esta circunstancia se debe a que su *Commedia dell'Arte* viene de su genética familiar, ya que su padre era ya un *Pulcinella* de prestigio en su pueblo natal. Desde pequeño demostró talentos artísticos y musicales, hasta que decidió canalizar sus inquietudes en el teatro, viajando a París para formarse en la escuela de Jacques Lecoq, lo que despierta su gusto y entusiasmo por el mundo de la máscara.

La aportación de Antonio Fava a la *Commedia dell'Arte* actual consiste en la búsqueda de los instintos más básicos de los personajes, de la rudeza de los modos de vida renacentistas, poniendo el acento en la supervivencia y en las necesidades básicas del ser humano, sus miedos y sus debilidades. En el renacimiento, que es la época en la que Fava se inspira para su modelo, la *Commedia* era sórdida y mercenaria, según afirma, y achaca a la centralización del turismo en Venecia una falsa puerilización de sus formas.

Su investigación más reciente se basa en la recuperación de las máscaras más desconocidas, procedentes del sur de Italia, como son *Pasquariello*, *Coviello* o *Cola*.

Su manera de entender la construcción de los personajes (como buen discípulo de Jacques Lecoq), aunque pretende llegar a una forma codificada, parte de un entendimiento de sus vicios y virtudes, de su máscara y su contra-máscara, lo que lleva al actor a indagar en la

construcción psicológica del personaje para alcanzar la caracterización externa de un modo natural, orgánico, próximo a las maneras de la *Comédie Humaine* que desarrollara Lecoq en su pedagogía.

Sitúa al actor en el centro del hecho teatral, lo que le lleva a abrir todos los días, desde el primero, las puertas del teatro de su escuela, para que los alumnos y alumnas confronten ante el público la lección estudiada cada día. Y con esa urgencia funcionaban las compañías originales de la *Commedia dell'Arte*, desde la necesidad de llevar a las tablas algo nuevo en brevísimos plazos, haciendo de la necesidad virtud, para conseguir intérpretes con un gran dominio de las técnicas de improvisación, en lo que basa fundamentalmente su metodología.

Trabaja con *canovacci* y con la construcción de escenas, empleando *scenari* originales y pequeños fragmentos escritos del período renacentista. Defiende que las máscaras han conseguido mantenerse a través de los siglos gracias a que los nuevos actores y actrices siempre han vuelto a ellas.

#### 2.3.3.1. Breve biografía

Nace en Scandale en 1949. Estudia música con Gianfranco Masini. De ahí ha salido un flautista y compositor aficionado. Hoy escribe y canta, en escena, canciones burlescas. Se considera un cantante bufo. Después se pasa por casualidad, por el destino o por elección propia, al teatro, llevando al mismo tiempo los estudios musicales. Su padre, Tomaso, en el pueblo, era un *Pulcinella* popular y su madre, Mari, le confeccionaba las máscaras de terciopelo. Durante años ha investigado este hecho para recabar una cantidad preciosa de información que está siendo documentada, reordenada, y comentada para su próxima publicación. La actividad teatral mientras tanto se torna irreversiblemente cómica. Deja a sus compañeros de iniciación y pasa, primero con Dario Fo a Milán y luego con Jacques Lecoq a París. Allí trabaja en la creación de espectáculos de gran interés con Jean Pierre Chabrol.

Se considera comicólogo y comicurgo. Compone música, dirige e interpreta. Su don de lenguas le ha llevado a ser un director internacional y a colaborar con academias de arte dramático y universidades del mundo entero, en calidad de Maestro de *Commedia dell'Arte*. A día de hoy ha dado la vuelta al mundo exponiendo su metodología.

Ha fundado y dirige en Reggio Emilia la *Scuola Internazionale dell'Attore Comico*, que acoge cada año entre 70 y 80 jóvenes actores y actrices profesionales de todo el mundo. En la SIAC, todas las lenguas y todas las culturas son siempre bienvenidas. Es además, un destacado constructor de máscaras de teatro tradicional.

#### 2.3.3.2. *Scuola Internazionale dell'Attore Comico (SIAC)*

La SIAC fundamenta su pedagogía en la actividad directa del actor, desde la cual recabar la evidencia y, desde esta evidencia, la constatación de la claridad. El actor teatral es protagonista en el escenario. No puede darse cabida a ningún método que no tenga en cuenta este principio. Este principio, a su vez, hace cuerpo con el principio gemelo, esto es que el destinatario es el público, al cual nosotros actores debemos —es nuestro deber— un espectáculo que pueda disfrutarse: por comprensión, por claridad, por espectacularidad, por su carácter poético y por el alto nivel profesional de la prestación artística.

El autor, el director, los técnicos y todo el aparato productivo observan estos principios y cooperan en la realización y difusión de un teatro que sea ameno, comprensible, gozoso, independientemente de géneros, época y autoría.

Ningún autor es profeta, ningún director es gran sacerdote: el teatro, incluso en la visión más jerárquica de sus estructuras productivas, es siempre obra colectiva, en cuyo interior todo es intercambio: de ideas, de experiencias, de competencias y de talentos.

Desde su fundación en 1986, la SIAC ha transmitido poéticas y técnicas actoral-teatrales, elaboradas desde los preceptos expuestos más arriba. Consecuencia directa de tal pedagogía ha sido la constitución de compañías activas; tanto es así que, cada año, nacen una o más compañías con sus consiguientes experiencias teatrales y profesionales, en el seno de la propia SIAC. Y por ello, tanto debido al encuentro de talentos como a la aproximación al método de la SIAC, se genera un impulso a unirse, producir y crear, en definitiva.

*Arscomica* (lo que previamente fuera *Teatro del Vicolo*) produce cada año uno o más espectáculos teatrales, respondiendo así al flujo de artistas de la escena que acuden desde todos los rincones del planeta a participar en los cursos.

La SIAC ha formado a numerosos actores, directores y profesores de teatro, activos en instituciones culturales públicas y privadas del mundo entero.

### 2.3.3.3. *Stage Internazionale di Commedia dell'Arte*

Dirigido por Antonio Fava en Reggio Emilia, (Italia), tiene lugar entre los meses de julio y agosto. Actores profesionales que buscan actualizarse, alumnos de las escuelas de Arte Dramático, estudiantes y estudiosos de las disciplinas del espectáculo, son los destinatarios de este Stage Internacional. Las lecciones son de tres tipos: Técnica, Improvisación, Canovaccio.

De enseñar *Commedia dell'Arte* se encargará Antonio Fava, quien, además de italiano, habla inglés, español y francés. Al Stage son bienvenidas todas las lenguas del mundo. Como colaboradores asisten en acrobacia, Marcella Domeniconi; Técnica gestual, Cecilia Di Donato; y como asistente del Maestro, Ferruccio Fava. La admisión al Stage está limitada a 48 personas repartidas en dos grupos de 24. Su fundamentación es la siguiente:

- 1) La *Commedia dell'Arte*:
  - a) Con su aparición en Italia en el siglo XVI y su posterior difusión y adaptación en toda Europa, determina un cambio muy importante en la historia del teatro occidental ya que con la *Commedia dell'Arte*, el teatro pasa de ser un ritual y arte de aficionados, a ser una profesión (arte); nace el actor nuevo, depositario de todo el bagaje de la ciencia de la interpretación. Supone el nacimiento del Teatro Moderno.
  - b) Dotada en nuestros días de una nueva vitalidad, la *Commedia dell'Arte* se revela como una disciplina rigurosa, cuya práctica y conocimiento son indispensables para quienes hacen o quieren hacer del teatro una opción de vida. (A. Fava)
- 2) Materias del curso:
  - a) La Máscara: uso y significado.
  - b) Tipos Fijos y caracteres: Viejos, Enamorados, 'Zanni', Capitanes y sus principales variantes.
  - c) Funciones de los personajes.
  - d) Gestualidad y comportamiento de los personajes.
  - e) Los 'lazzi'.

f) Acrobacia cómica.

La duración del curso suele ser entre 25 y 30 días a la semana de lunes a viernes. El sábado y domingo hay descanso. La jornada de trabajo se divide en mañanas de 9:30 a 13:15, en las que se trabajarán técnicas, gestualidad, caracterización y acrobacia; y por la tarde de 15:00 a 18:30/19:00 (según programa específico) se realiza el estudio de la *Commedia dell'Arte* mediante improvisaciones y preparación de obras basadas en *canovacci*. El acceso a las clases está reservado exclusivamente a los participantes aunque a los *canovacci*, el espectáculo final y otras representaciones regulares incluidas en el Stage, serán de acceso libre a público. Antonio Fava pone a disposición de los participantes durante todo el Stage un juego de máscaras de cuero, realizadas por el mismo. Al finalizar el Stage, tras la representación final, se efectuará la entrega pública de los diplomas.

2.3.3.4. Curso avanzado de *Commedia dell'Arte* «*Gli Zannanti*»

Dirigido también por Antonio Fava, tiene lugar entre agosto y septiembre. Está reservado a los 'veteranos' de otros cursos impartidos por él. Arscomica enviará personalmente la propuesta, el programa, los costes y la información sobre la estancia, a los alumnos, que habrán sido seleccionados de los cursos precedentes. El curso se desarrollará en el castillo medieval de Capestrano (L'Aquila).

2.3.3.5. Curso de fabricación de máscaras *Arslarvaria*

Antonio Fava, prestigioso *mascheraio*, imparte también un curso de construcción de máscaras de cuero al estilo tradicional. La duración es de una semana de lunes a viernes entre las 10:00 y 17:00h. Solo permite la asistencia de seis alumnos por curso, dada la delicadeza del trabajo y los recursos materiales. El curso trata sobre el proceso de realización de una máscara y se divide en los siguientes contenidos:

- a) Premisas culturales y estéticas de las máscaras de cuero de la *Commedia dell'Arte*.
- b) Elaboración de la idea y proyecto.
- c) Talla de la matriz en madera.
- d) Repujado del cuero sobre la matriz.
- e) Acabado de la máscara de cuero.
- f) Uso de la máscara.

Cada participante será propietario de la matriz y de las máscaras realizadas. Además podrá realizar una matriz y un mínimo de dos máscaras en cuero. La Escuela pone a disposición los talleres, los instrumentos de trabajo y los materiales.

#### 2.3.4. Reflexión sobre los maestros

Tras analizar y observar los trabajos e investigaciones de estos especialistas, cabe destacar su intención de aportar innovaciones a las técnicas de formación actoral. De ahí, que tanto Carlo Boso como Claudia Contin y Ferruccio Merisi dediquen la labor de sus escuelas a esta misión, trabajando con los contenidos y herramientas que se estudian en las escuelas más generalistas, aunque situando a la *Commedia dell'Arte* como eje fundamental desde el cual articular todos los procesos que llevan a la puesta en escena, sin dejar de prestar atención a otros métodos, escuelas o estilos teatrales.

El caso de Antonio Fava es algo diferente. Fava se dedica en exclusiva a la *Commedia dell'Arte*, tanto sus estudios como sus investigaciones y espectáculos están proyectados con el objetivo de difundir, ensalzar y proteger al género. Y en esto sí coincide con Boso: ambos tienen vocación de que de sus escuelas surjan compañías profesionales de teatro; en el caso de Boso no necesariamente especializadas y en el de Fava dedicadas en exclusiva a la *Commedia dell'Arte*.

Yendo más allá, cabría señalar que sus visiones en las formas del estilo difieren ligeramente, de manera que unos confieren gran relevancia a determinados personajes, como es el caso de Claudia Contin o Carlo Boso con Arlecchino, al que consideran el máximo exponente y representante del estilo, en contraste con la versión de Fava, que prefiere referirse a él como el *Zanni* “superstar” y opina que se trata de una derivación más de la típica figura del criado, ganando su importancia a través de los logros de un actor determinado y no del carisma del propio personaje. Lo mismo pasa con la idea de *Commedia dell'Arte* goldoniana, que mientras a unos les parece muy relevante y la marca más pura del estilo, otros la tachan de burda imitación de las formas originales creadas por las compañías de la *commedia all'improvviso*.

Las distintas interpretaciones de las fuentes, que en caso de Boso, Contin y Merisi, proceden fundamentalmente de los estudios de Giovanni Poli en el Teatro a l'Avogaria de Venecia y en caso de Fava de una transmisión más oral, les llevan a construir los personajes de maneras diferentes, en algunos casos con una fisicidad exacerbada y en otros, tan sutil que es casi anecdótica. Podríamos situar el estilo de Antonio Fava como una recreación de la *Commedia dell'Arte* más primitiva, la del renacimiento; al trabajo de Carlo Boso como una reconstrucción del estilo barroco, algo más afrancesado y por último, a Claudia Contin Arlecchino y Ferruccio Merisi como la conexión entre la tradición y la actualidad. Es aquí donde estriban sus diferencias fundamentales.

Así, encontramos distintos estilos en la ejecución y puesta en escena de las compañías actuales y llegamos a la discusión sobre si la *Commedia dell'Arte* debe enmarcarse dentro del teatro denominado teatro gestual o en el textual, discrepancia que no ha razón de ser una vez analizado y concluido que la *Commedia dell'Arte* es una forma de “teatro total” e interdisciplinar, que posibilita diferentes estéticas a libre elección de cada compañía. Y, en lo referente a la formación del actor, conforma un medio para sumar e integrar competencias, nunca exclusivas de ningún modelo de actor si es que, a día de hoy, sigue teniendo validez ese concepto. Con esta información, más allá del conocimiento puramente enciclopédico acerca de la historia de la *Commedia dell'Arte* y de las investigaciones y profesionales más relevantes en esta disciplina, buscamos fijar las bases teóricas de nuestra propia investigación a partir de los aspectos que han sido trabajados anteriormente y disponer este trabajo en aquellos espacios que no han sido suficientemente analizados y que sí requieren de un estudio en profundidad.



## CAPÍTULO 3

### ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN

---

Corresponde, en este capítulo, realizar una revisión de los antecedentes de investigación sobre la *Commedia dell'Arte*, con la finalidad de observar el estado de la cuestión y contextualizar el estudio en relación con los trabajos precedentes. Se trata de exponer la fundamentación de la dimensión más instrumental de la *Commedia dell'Arte* para analizar su relevancia en la formación actoral en general. Dado el contexto sobre el que hemos decidido acotar esta tesis, que es el de las Escuelas Superiores de Arte Dramático del territorio español, y más concretamente sobre las materias de Prácticas y Sistemas de Interpretación pertenecientes al itinerario textual, orientaremos esta revisión ciñéndonos a la relación de éstas con el objetivo principal.

Para ello, incluimos una síntesis comentada de aquellos estudios precedentes que han situado a la *Commedia dell'Arte* como el objeto central de la investigación con el fin también de poner de manifiesto la novedad que supone esta tesis en el panorama científico actual.

#### 3.1. LA INVESTIGACIÓN TEATRAL: RETOS Y POSIBILIDADES

Un importante aspecto a tener en cuenta consiste en que afrontar la revisión de los antecedentes de investigación en la didáctica de la *Commedia dell'Arte* resulta una compleja labor, dada la anunciada escasez de estudios académicos que abordan el tema, más allá de revisiones históricas, concretamente en el panorama español, que es el que nos ocupa. En este sentido, y como ya apuntamos en la introducción de esta investigación, la realización de trabajos como éste se antoja fundamental para poder avanzar en el terreno científico dentro del campo de las artes escénicas:

(...) con notables excepciones, no existe en España una cultura investigadora asentada ni en las Esad ni entre su profesorado, no sorprende el reducido número de trabajos e investigaciones en aquello que el citado RD 630/2010 considera como “disciplinas” propias y que lleva a sus Anexos: teorías del espectáculo, producción y gestión, historia de las artes del espectáculo, sistemas de interpretación, diseño del personaje, escenografía, movimiento, voz, dramaturgia, escenificación o dirección de actores, y que dan lugar a asignaturas concretas en cada plan de estudios. (Vieites, 2015:19)

Siendo así, para documentar esta tesis hemos recurrido a la consulta de todo tipo de fuentes primarias y secundarias, tanto volúmenes especializados, como artículos científicos y tesis doctorales; bases de datos como Scopus, Teseo, Eric, Dialnet, Google Académico,

Redined, Project Muse, Jstor, Proquest, Redalyc o Webometric; y hemos realizado búsquedas tanto electrónicas como presenciales en las bibliotecas de la ESAD de Galicia o de la Universidade de Santiago de Compostela, además de bibliotecas municipales y provinciales.

Con todo, abordar el tema concreto de la didáctica de la *Commedia dell'Arte* es, en sí mismo, un reto innovador, ya que se pueden encontrar muchos estudios historicistas que, con el fin de clarificar el desarrollo o el influjo de este estilo teatral, se remontan a la propia época de esplendor de la *Commedia dell'Arte* y se centran en sus documentos y materiales escénicos (Fernández Valbuena, 2006), o realizan recorridos panorámicos en toda su extensión (Taviani y Schino, 2007) e, incluso, abordan los avatares de su devenir actual (Randi, 2016).

En cambio, para realizar una revisión de su didáctica, es decir, de la *Commedia dell'Arte* como instrumento pedagógico para la formación actoral, más allá de los estudios de O'Mailly (1991), Vendramani (2001) o Barbas (2002), hemos de consultar los volúmenes divulgativos firmados por los maestros actuales, como es el caso de Claudia Contin Arlecchino (2001), con sus *Viaje del actor por la Comedia del Arte*, y *Los habitantes de Arlequinia* (2003) o Fava (2007) en *La máscara cómica en la Commedia dell'Arte*:

(...) en la actualidad el número de manuales escolares vinculados con las disciplinas académicas que configuran el currículo de los estudios de arte dramático son escandalosamente escasos, al punto de que elaborar una bibliografía específica relevante en algunas materias resulta especialmente difícil. (Vieites, 2015:23)

Esconden, asimismo, algunas referencias a su dimensión pedagógica, desde diversos puntos de vista, los escritos de algunos de los teóricos fundamentales del arte dramático del s. XX, como Gordon Craig en varios ejemplares de la revista *The Mask* (1998), o Vsevolod Meyerhold en algunos de sus escritos teóricos incluidos en el libro *Sobre el Teatro*; también Jacques Lecoq en su *El Cuerpo Poético* (1ª ed. en francés de 1997 y en español en 2003), Darío Fo en el *Manual Mínimo del Actor* (1998) o Eugenio Barba y Nicola Savarese en *El Arte Secreto del Actor* (2009), sobre los que volveremos más adelante.

Procede, en este apartado, emplear, a título introductorio, las aportaciones de Vieites (2015) en su ya citado artículo *La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades*, y que ajusta el marco en el que se inscribe esta tesis, pues comienza señalando la carencia de tradición investigadora en el ámbito del arte dramático en España, al contrario de lo que establece el RD 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático, que otorga a los titulados en arte dramático un perfil docente y, además, investigador. Vieites pone de manifiesto, entre otras cosas, la carencia de medios que por parte del profesorado se dispone en este ámbito de estudios para desarrollar trabajos de investigación propios de su nivel educativo, señalando al marco legal vigente su falta de promoción y dotación a los docentes de espacios ni tiempos adecuados a tal fin. La solución, según Vieites, pasa por la adscripción de los estudios de arte dramático al contexto universitario.

En este artículo, Vieites señala algunas de las líneas de investigación que considera esenciales para el desarrollo de la investigación teatral desde esta perspectiva educativa:

La dimensión cultural: el saber sobre el teatro y la literatura dramática, pero también el saber que las disciplinas propias de las ciencias sociales, jurídicas, de la salud, la educación, las artes y las humanidades construyen a partir del estudio del teatro y de la literatura dramática. La dimensión educativa: la formación teatral y la historia de la educación teatral. La dimensión artística: el hacer el teatro. Un campo en el que cabría situar propuestas fundamentales de creadores tan significados como Appia, Stanislavski, Craig, Meyerhold, Piscator, Grotowski, Littlewood, Chaikin, Barba, que

muestran las posibilidades de una investigación aplicada a la creación (Schneider, Cody et al., 2002) o incluso a la formación (Hodge et al., 2010). (Vieites, 2015:14)

Puntualiza la diferencia entre, por un lado, el artista quien, para desarrollar su oficio, ha de investigar y, en múltiples ocasiones, plasma su proceso en memorias de trabajo, por lo cual podría entenderse como un “doctor en potencia”; y, por otro, los estudiosos y sus investigaciones no artísticas que analizan el fenómeno escénico, confiriéndoles a ambas total licitud dada la amplitud del campo en el que se van a desarrollar las investigaciones.

Distingue, así, entre: los “estudios teatrales”, orientados al estudio del texto dramático y al texto espectacular, la “teoría teatral”, que se ocupa del teatro como hecho diferenciado frente al ser de otras disciplinas escénicas, y los “estudios interdisciplinarios” en los que el teatro se puede estudiar en relación con otros ámbitos de creación.

El campo en el que observa la principal carencia es el de las didácticas específicas de cada disciplina educativa del arte dramático y señalando a los propios docentes como artífices ideales para este cometido aludiendo a la figura del docente reflexivo que analiza su propia praxis en favor de una evolución y desarrollo de su capacitación profesional, del proceso de enseñanza-aprendizaje que se va a desenvolver en su aula y de la generación de conocimiento en su materia:

En el primer caso, el de las disciplinas teatrales, se habrán de desarrollar líneas específicas de trabajo en torno a algunos ejes substantivos, como la teoría y el diseño curricular, las teorías del aprendizaje, los estilos de enseñanza, los procesos psicológicos básicos, las dinámicas de grupo, los procedimientos de evaluación. (Vieites, 2015:24)

Vieites (2015) concluye insistiendo en la relevancia de llevar a cabo procesos de investigación en el marco de las ESAD, lo que generaría conocimiento sobre la educación teatral, contribuiría a la formación de docentes reflexivos que se convertirían en profesionales de la educación y supondría la construcción como disciplina científica de cada materia, lo que permitiría desarrollar una didáctica específica en cada caso.

Precisamente, el ejercicio de tesis trata de responder a los retos y posibilidades de la investigación teatral expuestas en el artículo comentado contextualizando y sentando las bases de esta investigación.

### **3.2. TESIS DOCTORALES SOBRE LA *COMMEDIA DELL'ARTE***

A continuación, analizaremos los trabajos académicos más recientes ordenados por su pertinencia respecto a la didáctica de la *Commedia dell'Arte*. Comenzaremos citando varias tesis doctorales que tocan el tema en algunos apartados y otras que tienen como tema la *Commedia dell'Arte*, aunque desde perspectivas diferentes. Continuaremos citando los artículos de revistas especializadas también por orden de pertinencia.

#### **3.2.1. Filacanapa: Poli y la búsqueda de un teatro perdido**

Entrando en el terreno de las tesis doctorales consultadas, queremos comenzar revisando una investigación que ha resultado de gran interés para la elaboración de esta investigación, dado que trata el tema de la didáctica de la *Commedia dell'Arte* al menos en una parte importante de su trabajo. Se trata de la realizada por Filacanapa en la Universidad de París 8 en 2015, titulada “*À la recherche d'un Théâtre perdu*” Giovanni Poli (1917 - 1979) et la Néo-*Commedia dell'Arte* en Italie, entre tradition et expérimentation. En ella, se estudia y analiza la figura del actor, director, dramaturgo y también pedagogo Giovanni Poli, que es uno de los redescubridores de la *Commedia dell'Arte* en el s. XX: “Au terme de ce parcours, notre

ambition est d'avoir complété et réorienté les études sur Poli et sur la néo-Commedia dell'Arte, sur ce théâtre perdu et retrouvé” (Filacanapa, 2015:483).



**Figura 32. La Dra. Giulia Filacanapa junto a Stefano Poli, hijo de Giovanni, durante el traslado de los documentos de Poli catalogados por ella misma desde el Teatro al'Avogaria a la Fondazione Cini en Venecia, tras una década de trabajo. (Fuente: Filacanapa, 2015).**

La investigadora italiana estudia cómo en la Europa del s. XX surgieron diversos centros de investigación dedicados al redescubrimiento de las técnicas de la *Commedia dell'Arte*, que se consideraba prácticamente desaparecida después de la “reforma” de Goldoni. Para Filacanapa, Giovanni Poli es el ejemplo más significativo de este proceso de reinención al que denomina *Néo-Commedia dell'Arte*.

El corpus textual de la tesis referida está constituido por una serie de documentos personales e inéditos del autor italiano a los que tuvo acceso la doctora, que estaban alojados en el veneciano Teatro al'Avogaria, y que, recientemente, se han incorporado al archivo de la

Fundación Cini de Venecia. El trabajo se estructura en tres partes: el proceso de construcción del montaje titulado *La Commedia degli Zanni* (1958); la actividad artística de Poli, en relación tanto con su dramaturgia y puesta en escena de corte histórico, como con su técnica de montaje antológico, que es una característica muy importante en su escritura *posdramática*<sup>1</sup>; y el proceso de transmisión pedagógica de su modelo reinventado de *Commedia dell'Arte*.

En el capítulo I de la tercera parte, titulado “La pédagogie théâtrale de Poli: Aboutissement de sa pratique” (págs.399-440), Filacanapa aborda la metodología pedagógica que se vio en la necesidad de desarrollar este polifacético artista. Haciendo referencia a ciertas afirmaciones que Peter Brook había incluido en su *El Espacio Vacío* (1968), en las que denuncia la imposibilidad de profundizar en las inquietudes artísticas y creativas del artista, en tanto en cuanto se convierte en profesional y ya no tiene tiempo de ocuparse por emprender tal compleja y delicada tarea<sup>2</sup>; expone que similares razones fueron las que llevaron a Poli a reflexionar sobre la necesidad de transmitir sus investigaciones y conocimientos sobre el arte teatral, en especial sobre su nueva visión de la *Commedia dell'Arte*. Así emprendería su labor educativa en la ciudad de Venecia, primero como docente en la Universidad Ca'Foscari y después en el Teatro al'Avogaria (Teatro-avogaria.it, 2017), con el ánimo de responder a las nuevas necesidades interpretativas que se desprendían de un nuevo modelo teatral emergente:

<sup>1</sup> “Teatro Posdramático” es un concepto histórico no absoluto y estilístico que intenta describir un conjunto de expresiones artísticas que ocurren en Europa desde los años 60 hasta la fecha. Concepto definido por Hans-Thies Lehmann en su libro *Postdramatisches Theater*, donde el “teatro posdramático” supera su estado de autarquía literaria, para abrirse y disolverse en el tejido del espectáculo, de modo que el sentido profundo del hecho teatral deja de situarse en el texto y se desplaza ahora en el conjunto total de la puesta en escena. (Riva, 2010)

<sup>2</sup> “Los cantantes y bailarines no se apartan de sus maestros; los actores, una vez lanzados, no tienen nada que los ayude a desarrollar su talento. En cuanto alcanzan cierta posición, dejan de estudiar”. (Brook, 2006:39)

La formation de l'acteur, inexistante ou limitée à l'apprentissage des techniques propres à la tradition comme la déclamation et la diction, devient une opportunité pour la connaissance, l'approfondissement et le renouvellement du théâtre même. La tendance est de développer globalement l'artiste dans son individualité, pour en améliorer la créativité. (Filacanapa, 2015:402)

El trabajo sobre la voz, el cuerpo, la sensibilidad y la reflexión sobre la función social y educativa del teatro fueron partes fundamentales de su metodología. En la Universidad Ca'Foscari de Venecia proyecta la construcción de una escuela de arte dramático. Poli, en su etapa más primitiva, basaba su metodología en trabajos con lecturas en voz alta como vector cognitivo eficaz, pero sobre todo, se centraba en el estudio de los elementos conformantes de la *Commedia dell'Arte*, como sus composiciones, sus dinámicas de juego y sus máscaras.



Figura 33. Detalle del ambigü del Teatro al'Avogaria de Venecia. (Fotografía: F.A. Llera Rodríguez, 2014)

La intención de Poli era la de crear un centro de estudios de arte dramático en el que, a lo largo de un semestre, durante once horas semanales, se trabajarán: interpretación (seis horas), improvisación (tres horas) e historia del teatro (dos horas). La improvisación es considerada por él como el quid, la esencia del teatro en estado puro, y será la piedra angular del entrenamiento psicofísico en la orientación metodológica de Poli.

Giulia Filacanapa refiere los temas de un libro que el autor pretendió elaborar y cuyo contenido acabó por refundir en su *Annotazioni sulla teorica della Commedia dell'Arte*: “La Commedia dell'Arte e la formazione psicofisica dell'attore” y “La poetica della Commedia dell'Arte”, donde desarrollaría sus hallazgos en relación con las siguientes características:

- La ausencia de texto escrito, factor que obliga a los actores a ser creadores de sus propios textos a través del *canovaccio*.
- La improvisación, determinada por la ausencia de texto aunque premeditada y no fruto del simple azar.
- Los personajes, tipos representativos y símbolos inmutables en el espacio-tiempo de categorías sociales bien definidas, en los que las máscaras colocadas sobre el rostro, fijan sus características morfológicas principales.
- La expresión gestual y la expresión vocal, que se desarrollan ampliamente en el referido estudio.

En su libro “no escrito”, Poli hubiera desarrollado una serie de cinco epígrafes en un capítulo titulado “Metodo di formazione psico-fisica dell'attore attraverso la Commedia dell'Arte”:

- “Il dominio dei mezzi psico-fisici attraverso il rilassamento e la concentrazione”.
- “Diversità di forme d'espressione nel metodo Stanislavski”.
- “Esercizio acrobático”.

- “Esercizio mímico”.
- “Il raggiungimento del tono formale”.

Filacanapa pretende dar cuerpo a estas indicaciones que han quedado escritas a modo de títulos, deduciendo sus contenidos de los documentos objeto de su estudio.



Ilustración 34. *La Commedia degli Zanni*, Giovanni Poli, Teatro Ca'Foscari de Venecia (1958). (Fuente: Filacanapa, 2015).

Algunos directores, formadores e igualmente teóricos coetáneos del director italiano como Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski o Antonin Artaud, coincidían en que se había abusado en el teatro, e incluso en la política, del uso de la palabra, y que un lenguaje contemporáneo precisaba de un nuevo modelo de expresión a través del cuerpo y del movimiento. También del uso de la voz como sonido, hasta poder recuperar en un futuro próximo el valor del texto, como declararía Poli en las mesas redondas programadas durante la Bienal de Venecia del año 1969:

Il recupero della parola, che sarà certo molto importante nel teatro di domani, noi dobbiamo effettuarlo, come si diceva giustamente, attraverso il gesto; ma dapprima dobbiamo giungere a recuperare la parola attraverso il suono puro. E mi pare che nel ritorno all'espressione fisica dell'attore sia da includere anche l'insieme dei movimenti fisici del diaframma, alla ricerca di questi suoni puri. Da questi suoni puri noi potremmo arrivare un giorno alla parola, forse a un teatro in cui la parola ritorni ad avere un suo valore, non sia più la parola nei chiusi limiti del mondo d'oggi, ma sia una parola che possa esprimersi universalmente. (Filacanapa, 2015:399-440)

En definitiva, para Giovanni Poli, el trabajo sobre las formas y los movimientos de los personajes de la *Commedia dell'Arte* son a la vez un fin y un medio para entrenar el cuerpo de los intérpretes. Se trata de someterles a un importante trabajo de composición lento, largo y minucioso, que para el Poli docente resultaba apasionante. Aun así, insistía en que la técnica que empleaba en su recuperación no respondía a los antiguos métodos de la *Commedia dell'Arte* tradicional, sino al redescubrimiento de su forma, para la que se sirvió de las técnicas de relajación y concentración teorizadas por Stanislavski en *La formación del actor* (1936).

Resulta de gran interés la descripción que hace la investigadora de un documental en el que Giovanni Poli realiza una sesión de trabajo con un grupo de estudiantes canadienses, en el exterior del Teatro al'Avogaria de Venecia. El trabajo se divide en cuatro fases:

1. Relajación y concentración: trabajo corporal psicofísico basado directamente en las teorías y técnicas de Stanislavski, que incluye algún ejercicio de yoga como el “saludo al sol”.

2. La historia: la exposición de la visión personal del maestro, en la que emplea toda la documentación iconográfica a su disposición, los grabados de Jacques Callot, del *Recueil Fossard*, pasando por las ilustraciones de la *Raccolta Corsiniana* y del *Códice Menaggio*, sin olvidar el universo abstracto presentado en las pinturas de Gilles Watteau. Estas eran la fuentes en las que se basaba para la reconstrucción de los movimientos de los personajes y sobre las que estudiaba la evolución cronológica de los mimos.

Poli defendería que los grabados de Callot no responden a la realidad de los gestos de la *Commedia dell'Arte*, sino que el artista francés plasmó su visión de aquellos espectáculos, siempre bajo su propia percepción. Por eso no da crédito a una reconstrucción fidedigna de los movimientos o posiciones a partir de aquellos, sino que los utiliza para su interés en la reinención moderna del estilo.

3. Máscaras: en el documental, pasan al interior de la sala para realizar los ejercicios de la gramática de la máscara y estudiar los movimientos, las posturas y las marchas de cada personaje. Respecto a la máscara como objeto, la defiende por su capacidad de concienciar al actor de su propio movimiento y porque supone una escapada del naturalismo. Para la construcción de un personaje de *Commedia dell'Arte* cada actor debe encontrar su propia forma, partiendo de algunas premisas básicas, como la condición social o los instintos que le guían, que llevan a un determinado registro de movimientos. Los personajes de *Commedia dell'Arte* sirven como base para la construcción de cualquier otro tipo de personaje, son instrumentos de conocimiento y útiles de trabajo además de personajes completos, según Filacanapa.

Poli explica a sus alumnos al final del documental que no sabe si a lo largo de sus carreras profesionales van a tener oportunidad de hacer esos movimientos y gestos, pero que el control corporal que exigen debe ser el mismo para el estilo naturalista, el teatro, el cine o la televisión.

4. Pantomima<sup>3</sup>: a través de la puesta en escena de algún fragmento dramático, utilizando como base la estética de la *Commedia dell'Arte*. Se trata de ejercicios siempre corales al estilo de la tragedia griega, puesto que Poli entiende el teatro y sus conflictos como un todo colectivo y no individual.

Giovanni Poli, alcanzaría un gran renombre sobre todo fuera de Italia, y al otro lado del Atlántico donde, según explica Filacanapa, se le consideraba la primera línea de la vanguardia teatral italiana.

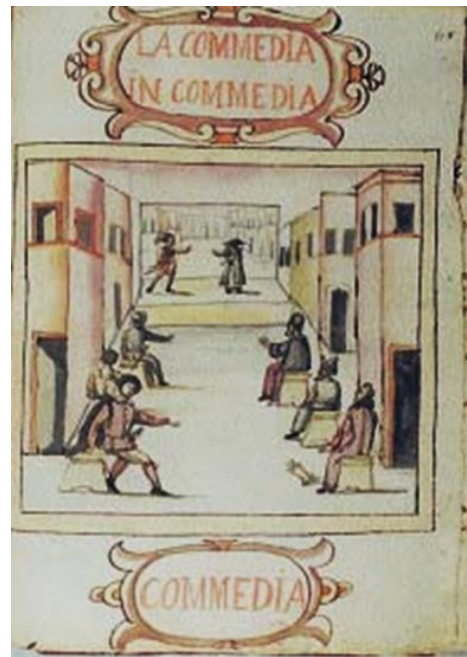


Figura 35. *Raccolta di scenari* (primera mitad S. XVII).  
Bibliotheca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Roma.

<sup>3</sup> La pantomima es la imitación de una historia verbal que se explica a través del gesto. La diferencia con el mimo es que este es apreciado como creación original, no cambia palabra por gesto sino que se mimetiza con aquello que busca representar, que puede ser de índole concreta o abstracta (Pavis, 2002).

### 3.2.2. Doménech y los *Trufaldines*

Para abordar un trabajo de investigación sobre la *Commedia dell'Arte* y sus técnicas se hace indispensable mencionar el excelente informe de investigación que para su tesis presentó y defendió Doménech Rico (2005) en la Universidad Complutense de Madrid, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. En dicha investigación, se realiza un recorrido histórico por las diferentes etapas que vivió la compañía objeto de estudio, asentada en Madrid durante aproximadamente veinte años, desde 1703. En este trabajo se relacionan sus intérpretes, repertorios y los diferentes espacios en que residieron. Las minuciosas descripciones del trabajo de la compañía y de sus cómicos, y el análisis de las técnicas escénicas que empleaban, aportan una interesante información a esta investigación:

Los Trufaldines formaban una compañía típica de *commedia dell'arte*: cinco máscaras (las de Pantalone, il Dottore, Truffaldino, Brighella y Coviello), una pareja de innamorati (Florindo y Eulalia), una segunda innamorata (Flaminia) y una servetta (Columbina). Es evidente, por ello, que las técnicas que aplicaron en su trabajo en España se basaban en las formas propias de la *commedia dell'arte*. (Doménech, 2005:204)

La primera de las técnicas a las que hace referencia es a la improvisación, al recitado *all'improvviso*, descripción que deja en manos de Moratín, que descubrió esta técnica al viajar a Italia y de quien consideramos oportuno reproducir este pequeño fragmento:

No me canso de admirar la naturalidad que se advierte en la representación de tales farsas; si fuese posible dar al Misántropo o a Ifigenia este carácter de verdad, se vería entonces la mayor perfección a que puede llegar el arte; pero es inútil desearlo. (Doménech, 2005:205. (Fernández de Moratín, 1988:420)

Apunta Doménech que la improvisación no dejó mucha huella en las comedias españolas de la época, pero que sí que existen indicios de que la Compañía de los Trufaldines la empleara.

La siguiente técnica que menciona es la de la máscara. En la Compañía de los Trufaldines cada cómico jugaba siempre el mismo papel, la misma "máscara":

Esta especialización de cada actor en un personaje es imprescindible para representar comedias no escritas, como son las de la *commedia dell'arte*. El actor se apoya, no en un texto aprendido, sino en un personaje que conoce a la perfección, con una gestualidad específica, una forma de hablar típica y unos lazzi que le pertenecen casi en exclusiva. Con este bagaje y unas ideas básicas sobre el desarrollo de la acción que proporciona el escenario, el cómico *dell'arte* es capaz de hacer cada día nuevas creaciones escénicas de la misma comedia. (Doménech, 2005:206)

Otra característica fundamental que destaca Doménech es el uso de los diferentes dialectos italianos por parte de los personajes, ya que cada uno habla en escena el correspondiente a su procedencia, generando tal embrollo que es uno de los juegos cómicos más recurrentes, basado en malentendidos, juegos de palabras y equívocos.

El siguiente apartado del trabajo de Doménech hace referencia a la cuidada gestualidad de los cómicos del arte. Doménech (2005: 208) afirma que esta técnica gestual se puede admirar todavía en las puestas en escena de actores y compañías que han recuperado en el siglo XX la *Commedia dell'arte*, como los famosos montajes de Giorgio Strehler sobre textos de Goldoni. Sin duda, esta afirmación contradice lo expuesto por Filacanapa, cuando describe la forma en que Giovanni Poli reinventó los gestos y movimientos de los personajes, que

parece que Strehler validó como originales de la tradición. No cabe duda que este punto invita a la discusión. Doménech acepta también los grabados como reflejo de la realidad representada, algo que, según Poli, respondía a la interpretación de la realidad según el punto de vista del artista. En Doménech se apreciaría por tanto el efecto de la presunta mitificación de la *Commedia dell'Arte*, provocada por los maestros renovadores del s. XX, que analizaremos más adelante.

Continúa por describir cómo los intérpretes desarrollaban técnicas de mimo y acrobacia, que daban gran espectacularidad a las puestas en escena. Vuelos y apariciones y desapariciones de personajes han quedado plasmados en sendos textos teatrales claramente influenciados por los “Trufaldines”, como en *Duendes son Alcahuetes* de Antonio de Zamora<sup>4</sup>, en que se describen toda clase de piruetas.

También los bailes se integraban absolutamente en el espectáculo de las compañías, y era muy delgada la línea entre el movimiento propio de la *Commedia dell'Arte* y la mímica de la danza. De hecho, se hace referencia en este apartado a los grabados de Callot, los más extendidos del género bajo el título *Balli di Sfessania*, y que muestra como los intérpretes bailaban y tocaban instrumentos en la mayoría de las representaciones. Alude también a otra colección de grabados, la que Gregorio Lambranzi publicó en 1716 en Nüremberg llamada *Nuova e curiosa scuola de'balli theatriali*. Señala Doménech (2005:213), que además de estar dedicada en su práctica totalidad a la *Commedia dell'Arte* y sus personajes, es asombroso el parecido entre los bailes en ella descritos y los que realizaban los Trufaldines.

En la segunda Compañía de los Trufaldines existió incluso la participación de un maestro de baile que les acompañó durante cuarenta años, dando constancia de la gran importancia de la danza en este estilo. Tanto en las piezas de la compañía estudiada como en las posteriores imitaciones españolas se incluía siempre una escena danzada, que podía incluso no tener nada que ver con la trama.

Siendo así, se abre nuevamente el tema de discusión, ya que tal vez no sea justo afirmar que la *Commedia dell'Arte* desapareció y hubo que reinventarla, o que no hayan llegado documentos suficientes como para hacer una reconstrucción fidedigna. En vista de lo expuesto, está claro que existe material tanto gráfico como escrito, que puesto en relación con la transmisión oral puede llevarnos a una recreación muy próxima a la realidad. Lo que sí que cabe afirmar es que nunca desapareció, se adaptó a los tiempos y transitó por las diferentes artes, a través de las cuales estuvo presente en todas las épocas.



Figura 36. Fracischina y Gian Farina. *Balli di Sfessania* (1621-22), Jacques Callot.

<sup>4</sup> “Sube de rápido a raíz de la puerta, en un escotillón, un Diablillo, que tocándola con el dedo, deja escrito con letras transparentes de color de fuego, el verso que va rayado, hundiéndose al instante.” (Zamora, 2008)



**Figura 37. Schapin y Spineta (1618), Nicolò Barbieri. Folio 110 de McGill Feather Book. (Fuente: Katritcky, 2006)**

El estudio de Doménech también aborda la presencia de la música y el canto, empleando como primera referencia una conocida estampa en la que *Scapino* canta una serenata a *Spineta*. No se trata de la única imagen que ilustra este hecho, que se repite en numerosísimas ocasiones, en las que los personajes tocan y cantan tanto solos como en grupo, revelando la dedicación especial que le otorgaban también a la música.

*Colombina* era la encargada de cantar las arias y *Brighella* o *Coviello* de tocar los instrumentos, aunque todos los personajes podían desempeñar cualquiera de esas tareas aun no siendo virtuosos especialistas.

La capacidad de adaptación de los cómicos del arte a los contextos y gustos cambiantes, han llevado a que algunos les otorguen la introducción de la ópera en España dado que las relaciones entre comedia y ópera fueron muy importantes ya desde sus orígenes. (Doménech, 2005: 221)

Para terminar con la descripción de sus técnicas, se hace referencia a las puestas en escena, escenografía y tramoya que empleaban los “Trufaldines”. Al parecer era numerosa y esto da a entender que realizaban grandes

espectáculos, alejados de la conocida austeridad del aparato escénico tradicional, consistente en sencillos telones pintados con los motivos clásicos para la tragedia, la comedia y la pastoral. Esto puede deberse a la cantidad de comedias de magia<sup>5</sup> que llevaban los italianos en su repertorio, que obligaba a emplear trampillas para las desapariciones y bastidores y máquinas capaces de generar muy imaginativos efectos especiales.

### 3.2.3. Martínez Abad: *Commedia dell'Arte* y partitura musical

A continuación nos referiremos a la tesis doctoral presentada por Martínez Abad en 2015 en la Universidad de Málaga, bajo el título *Influencias de la práctica coreográfica y gestual de la Commedia dell'Arte en la interpretación musical de Der Kleine Harlekin de Karlheinz Stockhausen y sus efectos en la memorización de la partitura*, dado que pone de relieve algunos aspectos que se han de tener en cuenta en relación con los beneficios que pueden aportar algunas técnicas implícitas a la disciplina.

En dicha tesis, se plantea la ejecución de una pieza musical de clarinete en la que el músico debe seguir una coreografía definida con detalle por el compositor en la partitura original. Se trata de que el clarinetista desarrolle ciertos movimientos del personaje de *Arlecchino* mientras realiza su interpretación. Martínez Abad, que es clarinetista profesional, desarrolla una metodología que le permite la observación de su propia evolución, que va teniendo lugar a medida que se somete a diferentes técnicas de entrenamiento, entre ellas, la asistencia al III Máster Internacional de *Commedia dell'Arte*, impartido por la Compañía Teatro del Lazzi, en Málaga en 2012, en el que yo mismo tuve el placer de colaborar como docente:

En esta tesis se va a llevar a cabo un nuevo montaje de la coreografía de *Der kleine Harlekin* basado en las indicaciones del compositor pero desde la tradición que nos ha

<sup>5</sup> “Obra que se basaba en efectos de magia, maravillosos y espectaculares, con intervención de personajes imaginarios dotados de poderes sobrenaturales (hadas, demonios, elementos naturales, criaturas mitológicas, etc.)” (Pavis, 2002:75).

transmitido la forma de moverse, las posturas corporales, los gestos faciales y el uso de una máscara, típicos de Arlecchino, además de permitirnos verificar que dichos movimientos y gestos al estar unidos temporalmente con células musicales concretas ayudan al clarinetista a relacionarlos de modo que le facilitan una mejor memorización, como si de una visualización interna de la partitura se tratara. (Martínez, 2015:19)

En las conclusiones de este estudio el investigador comienza por referir la buena aceptación por parte del público que supuso esta nueva versión de la pieza, lo que comprobó empleando cuestionarios diseñados a tal efecto, cuyos resultados contrastó con los obtenidos con un montaje previo a la realización de su tesis. Continúa analizando que, al adaptar la pieza, hubo un exceso de aportes personales a la dramaturgia de la obra, lo que sumado a su inexperiencia en el campo de la interpretación actoral supuso cierta desviación de la atención del público de la pieza musical, que debía ser la verdadera protagonista.

Comenta que tomó la decisión de emplear la máscara del personaje tradicional, ya que tras estudiar las técnicas de Jacques Lecoq y Dario Fo observó que, efectivamente ayuda a tomar conciencia del propio cuerpo, del propio movimiento y de su potencial expresivo.

Hace referencia también al hecho de que cuantas más zonas del cerebro se activen e involucren en el aprendizaje, más efectivo será el proceso de asimilación.

(...) las interpretaciones musicales teatralizadas (...) van desarrollando nexos de unión indisolubles con el momento musical que les corresponde, de modo que la memoria kinestésica corporal entra en funcionamiento junto a la memoria musical y esta unión hace que al intérprete le resulte más fácil asociar una a otra y durante la interpretación tenga una seguridad mayor en la partitura musical. (Martínez, 2015:362)

Continúa observando que la adjudicación de partituras concretas de movimiento a diferentes frases musicales también facilitaba la memorización de la pieza. Tras una serie de reflexiones acerca de aspectos puramente musicales, termina por concluir que:

La aplicación del movimiento y gesto tendría numerosas ventajas tanto con fines pedagógicos como artísticos, ayudando a los intérpretes a ser más conscientes de su cuerpo durante la interpretación y, por tanto, manteniendo una mejor alineación postural y uso del propio cuerpo manteniéndolo más relajado, además de ser una gran preparación para desarrollar el hábito de expresar todo tipo de emociones y estados de ánimo durante la interpretación en escena. (Martínez, 2015: 366)

Es de justicia aclarar que no se trata de que la *Commedia dell'Arte* tenga propiedades específicas que ayuden a la memorización de la partitura, sino que esto es perfectamente extrapolable a cualquier modelo de aprendizaje, que será mucho más intenso si este se realiza acompañado del gesto o del movimiento, que son elementos que efectivamente, entran en juego al trabajar con la *Commedia dell'Arte*.

### **3.2.4. Marchante y los textos de Lope de Vega**

Continuando con la revisión de las tesis consultadas, y aclarando que el factor común que agrupa las que comentaremos a continuación es el tema de la *Commedia dell'Arte* aunque desde otras perspectivas diferentes a la didáctica, queremos referirnos ahora a la tesis presentada por Marchante (2006), en la Universidad Complutense de Madrid, bajo el título *Traducciones, adaptaciones, Scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*.

Marchante ha realizado una catalogación de los textos encontrados en varias bibliotecas italianas, ha buscado sus fuentes y ha estudiado su procedencia, con el fin de establecer las

conexiones e influencias entre las piezas de Lope de Vega y el teatro italiano de sus coetáneos. La autora, que dedica un apartado especial a los *scenari*, señala expresamente la necesidad de atender a esta forma de escribir teatro de los cómicos *dell'Arte* en relación con el teatro del *Siglo de Oro* español, citando a Marzia Pieri a propósito del género trágico en Italia:

Sembra insomma che i comici dell'Arte contribuiscano fortemente a divulgare il gusto per gli spettacoli tragici presso ampie fasce di spettatori, utilizzando a piene mani gli episodi più celebri dei poemi epici e cavallereschi, così come fanno, su un altro fronte, con i topoi della commedia erudita (gemelli, bambini perduti, scambi di persona, avari puniti, soldati tracotanti ecc.). (Pieri *apud* Marchante, 2006:5)

También, afirma que para crear sus comedias recurrían con frecuencia a la épica medieval hispánica y así recreaban personajes de gran impacto fantástico y emocional:

Los *scenari*, en su minimalismo, son formas de teatro híbridadas que abren el paso al teatro moderno. Precisamente la desenvoltura con que los cómicos del arte se mueven en la creación de sus espectáculos permiten una mayor fluidez en la incorporación de temas de todo tipo, desde los ariostescos o tassianos a los boccaccescos o de la comedia erudita. (Marchante, 2006:6)

La doctora ha considerado de forma autónoma estos textos y ha rastreado las obras sobre las que se han construido.

### 3.2.5. Pagán Rodríguez y su catalogación de la obra de Goldoni

En 1997, Pagán Rodríguez, defiende en la Universidad Complutense de Madrid otro estudio con una orientación filológica y literaria con la *Commedia dell'Arte* de tema de fondo, *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*. El estudio supone una catalogación minuciosa de la obra de Goldoni que busca llenar el vacío que Pagán detectó en las investigaciones anteriores, que no trataban en concreto la repercusión de la obra del autor italiano en España, ni la influencia que el teatro español tuvo sobre el mismo. Es por tanto un trabajo sobre literatura dramática y no sobre teatro, términos que se suelen utilizar indistintamente y que no son sinónimos. Por tanto, es nuestra intención hacer constar únicamente su consulta sin que ésta haya supuesto más valor que el meramente ilustrativo para esta investigación.

## 3.3. TESIS DOCTORALES SOBRE LA FORMACIÓN ACTORAL

Abrimos, ahora, un nuevo apartado en el que comentaremos algunos estudios académicos recientes que pueden aportar información interesante para esta tesis. Al tratarse de estudios transversales los comentaremos por orden cronológico, desde el más reciente al más antiguo.

### 3.3.1. Puerta Agüera: el flujo en el habla escénica

Comenzaremos por comentar la tesis doctoral de Puerta Agüera titulada *Estudio de las variables de flujo en el habla escénica en arte dramático* presentada en 2016 en la Universidad de Córdoba.

En este trabajo se propone la búsqueda de la “verdad escénica”<sup>6</sup>, un camino que se emprende desde que Stanislavski planteara su método de formación actoral, con el que

---

<sup>6</sup> La “verdad escénica” ha pasado por diferentes concepciones a través de las diferentes épocas. Stanislavski define “a boa interpretación como aquella que se asenta nas propias emocións e na experiencia do intérprete” (Auslander en Zarilli, 2010:76) en lo que se fundamenta su *sentido de la verdad*. En un principio se buscaba la “verosimilitud”: (...) aquello que, en las acciones, en los personajes, en la representación parece verdadero para el público, tanto en el plano de las acciones como en el modo de representarlas en el escenario. (Pavis, 2006: 504). También se ha hablado de la “naturalidad” en la interpretación: (...) creación de una complejidad y una coherencia de comportamiento análogas y equivalentes a la

pretendía una organicidad en el ejercicio de la interpretación a la altura del estilo naturalista que deseaba para su forma de concebir el teatro. Stanislavski presenta en sus primeras épocas tres herramientas psicológicas para tratar de enfrentarse a este objetivo:

1. El “Si mágico”, ejercicio de imaginación que busca el posicionamiento del actor frente a una realidad ajena a la suya propia. La formulación completa sería: Si yo estuviera en esta situación, ¿cómo me comportaría?
2. Circunstancias dadas, son las que se desprenden del análisis del contexto que rodea al personaje a interpretar, tales como los antecedentes, las relaciones con el entorno y con el resto de los personajes, el estado emocional, etc.
3. Memoria emocional, búsqueda en los recuerdos personales del actor o actriz en situaciones similares o análogas, para tratar de despertar sus auténticas emociones.

Es, asimismo, el cometido de Jerzy Grotowski, un discípulo del anterior que, tomando el camino opuesto, perseguía encontrar la sinceridad absoluta en el trabajo actoral a través del trabajo corporal, lo que persiguió empleando lo que se denomina la *vía negativa*. Despojar al intérprete de toda coraza o bloqueo que le impida conectar con su yo de la manera más absoluta, para revelar sus conexiones más profundas con el papel o la pieza que va a interpretar, transformando al actor o a la actriz en una figura sacerdotal que debe entrar en trance para experimentar una interpretación sincera.

Ambas propuestas resultan, a simple vista, bastante agresivas y no alcanzan en todos los casos los objetivos pautados. De hecho, el propio Stanislavski viviría una segunda etapa en la que desecharía las técnicas emocionales citadas para trabajar directamente a partir de la acción física.

En la actualidad, los profesionales dedicados a la investigación teatral, a la docencia o a la propia labor artística de la interpretación continuamos buscando el camino que nos lleve a ese nivel de sinceridad escénica, que es el que se exige en la mayoría de los estilos de interpretación:

El término sinceridad cobra en nuestro contexto un sentido amplio que incluye espontaneidad, verdad, autenticidad e implicación personal. Sin embargo, los profesionales que trabajamos en actividades artísticas que son expuestas al público sabemos lo complejo que es conectar la técnica con ésta cuando hay un “otro” que mira. (Puerta, 2016:2)

Achacando a la presencia de ese “otro”, la dificultad psicológica de conseguir la codiciada verdad escénica, la doctora se plantea si existen nuevas teorías o técnicas psicológicas que puedan servir para sistematizar una pedagogía encaminada a este fin. Así da con el concepto de *flow* del psicólogo húngaro Mihaly Csíkszentmihályi:

Este concepto implica para el actor, una unión e identificación con la acción para no tener que invertir la atención en el escenario en resolver miedos y dudas sobre su capacidad y pueda entregarse sin reservas a la tarea escénica. (Puerta, 2016:3).

El objetivo de la investigadora es el de crear un entrenamiento que potencie dicho estado de *flow* mediante un sistema de ejercicios basado en variables psicológicas como son el

---

coherencia y a la complejidad que caracterizan a un organismo en vida. (Schino en Barba y Savarese, 2012: 202) Se percibe actualmente una tendencia hacia el término “organicidad” justificado por la separación consciente del universo humano cotidiano, desde el momento en que el personaje interpretado no tiene que ser necesariamente “realista”, aunque si debe mantenerse verosímil a ojos del espectador, aún si se compone en un estilo marcadamente grotesco.

autocontrol, la autoconfianza, el olvido de uno mismo y la atención a la tarea frente al ego, para fomentar el grado de autenticidad y sinceridad en su actuación.

Aplicando una metodología cualitativa, implementa un programa específico empleando como muestra una selección de alumnado de la asignatura de Técnica Vocal de la ESAD de Córdoba y evalúa los resultados obtenidos por el grupo experimental, para llegar a la conclusión de que dicho *training* tiene muy buenos resultados, sobre todo al trabajar con alumnado de primer curso que todavía tiene una escasa experiencia ante el público.

El trabajo está muy sólidamente fundamentado y supone una excelente y novedosa herramienta para los profesionales de la escena, además de para el alumnado de arte dramático. Ciertamente es que el estado de flujo o *flow*, es una técnica conocida por los deportistas como apunta la doctora, aunque también lo es por los actores, ya que se recoge en estudios del año 1975 de gran repercusión. La aportación de este trabajo consiste en la sistematización de un entrenamiento concreto y en la constatación práctica de sus excelentes resultados. En los contenidos de los programas docentes de las materias de Interpretación se pueden encontrar los elementos que se desarrollan en la propuesta, organizados metodológicamente de otras maneras y con actividades diferentes, aunque análogas.

Cabe apuntar que gran parte del entrenamiento de la *Commedia dell'Arte* se basa en el enfrentamiento al público, que la atención del actor o la actriz está totalmente alejada de su propio "ego". La correcta ejecución de sus cometidos escénicos imposibilita la dispersión y no deja espacio para la emisión de auto-juicios, dado que tiene que emplear distintas técnicas a la vez que el empleo de la improvisación, como apuntaba ya Moratín, da resultados absolutamente verosímiles y resulta de gran eficacia para el actor o la actriz que vive la conquista de la autoconfianza, de forma que se podría afirmar que el entrenamiento de la *Commedia dell'Arte* facilita la entrada y la práctica del referido estado de *flow*.

### 3.3.2. Pérez de Amezaga y su estudio del "método Schinca"

La siguiente investigación que nos gustaría comentar, por sus analogías con la anterior, es la titulada *Estudio del método Schinca de Expresión Corporal en la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias*, una tesis defendida por Pérez de Amézaga Esteban en la Universidad de Oviedo en 2015.

En este trabajo se expone el desarrollo de la materia de Expresión Corporal en los estudios de arte dramático y cómo Marta Schinca<sup>7</sup> introdujo novedosas variantes a su metodología. Pérez de Amézaga es profesora de la ESAD de Asturias y centra gran parte del corpus documental de su tesis en la descripción panorámica de la historia de estos estudios. El trabajo de campo se basa en un estudio de caso que evalúa las aportaciones de esta investigación al propio "método Schinca" y la propia evolución en la práctica docente de la investigadora.

---

<sup>7</sup> Los principales trabajos de Marta Schinca son:

-*Manual de Psicomotricidad, Ritmo y Expresión Corporal*, Ed. Wolters Kluwer 2011.

-*Expresión Corporal, Técnica y Expresión del Movimiento*, Ed. Wolters Kluwer, 2010.

-*Diseño Curricular de la Asignatura Expresión Corporal*, Servicio de Innovación Pedagógica del M.E.C., autora junto con Leonardo Rivero, Madrid 1992.

-*Preparación del Actor Ciego*, publicado por Asociación de Directores de Escena, coautora junto con Beatriz Peña y Javier Navarrete.

-*Expresión corporal*, Edición de la Secretaría de Educación Pública de México, PRAXIS, México, 2008.

Basado en los estudios de Laban (1879-1958) y Dalcroze (1865-1950), el “método Schinca” emplea la observación del mundo cotidiano y de la naturaleza para explorar desde el movimiento libre:

(...) el lenguaje corporal puro sin códigos preconcebidos y la comunicación de los actores con el uso de la técnica de la improvisación. A estas dos características se añade una tercera relacionada con el sonido vocal y el uso de la palabra, en el terreno de la abstracción. (Pérez de Amézaga, 2015:105)

Queda constatado en este estudio que el “método Schinca” ha sido muy interesante para el desarrollo de la expresión corporal y que esta materia a su vez resulta fundamental en el currículo de los estudios superiores de arte dramático, con especial atención al itinerario textual, que es el objeto compartido entre este estudio y la presente tesis doctoral.

Resulta interesante apreciar cómo aparecen similitudes entre las diferentes técnicas. En este caso se trabaja la improvisación y el sonido vocal, que era a lo que se refería Poli en su discurso de la Bienal de Venecia. Parece que todos los métodos e investigaciones sobre el arte de la interpretación buscan lo mismo, pero transitando diferentes caminos, que no son otros que los que indican los diferentes gustos artísticos o creencias personales. Y, por supuesto, los criterios e influencias culturales, ya que dependemos en gran medida del conocimiento adquirido, de su asimilación y de su práctica continua y disciplinada.

### 3.3.3. De Lima y Muniz y la improvisación como espectáculo

Para terminar con esta fase de la revisión mencionamos la tesis presentada en 2004 en la Universidad de Alcalá por la investigadora De Lima y Muniz: *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*, que desarrolla ampliamente el contexto de la improvisación y sus distintas visiones, momentos históricos relevantes proponiendo un sistema de formación para los actores-improvisadores. En esta tesis se diferencia entre tres modelos de improvisación:

1. La improvisación como parte de la formación actoral.
2. La que se emplea para la creación de espectáculos.
3. La técnica de los espectáculos de improvisación en escena.

Como cabe esperar, el apartado 4 del primer capítulo, está dedicado a la *Commedia dell'Arte*, aunque tan solo esboza algún parámetro de su técnica específica de forma muy sucinta.

El capítulo IV de la tesis referida está reservado a las técnicas para el aprendizaje y desarrollo del actor-improvisador. Se centra en el tercer modelo, en la técnica de preparación de un jugador de *Match* de improvisación. Basará su discurso en las técnicas desarrolladas por el dramaturgo y docente inglés Keith Johnstone, a quien atribuye conceptos básicos de la improvisación como la escucha o el rebote. Las técnicas fundamentales que destaca son:

1. La “escucha”<sup>8</sup>: Para que una improvisación funcione de forma fluida y efectiva la escucha es fundamental. El intérprete debe escucharse a sí mismo, a su compañero y al público, para poder construir la acción dramática de forma coherente. Las situaciones de bloqueo de una improvisación son debidas en muchos casos, a la complejidad de escuchar en escena. Para ejercitar la escucha en improvisación hay que ampliar la disponibilidad y la flexibilidad del actor en escena. Si un

<sup>8</sup> Término ampliamente extendido en el vocabulario teatral a nivel internacional y que puede asemejarse a los términos propiocepción y exterocepción. También puede aludir a los diferentes tipos de atención en contextos de psicología y psicopedagogía.

improvisador se obceca con llevar el control de una situación, acaba por no escuchar los estímulos que surgen de sus compañeros, impidiendo el desarrollo natural de la situación y bloqueando la improvisación.

2. Creación y ruptura de rutinas: Construir una improvisación consiste en la creación de una serie de rutinas, que se van abandonando sucesivamente para crear otras y así hacer avanzar la trama y mantener el interés del espectador. Este proceso se repite varias veces hasta encontrar un final para la historia. La aceptación de propuestas enriquece la escena y abre puertas a nuevas ideas, mientras que negar una propuesta surgida en la acción degenera la improvisación en una discusión entre los actores que impide que esta avance.
3. El “rebote”<sup>9</sup>: Es a lo que Johnstone llama “primeros pensamientos” o “asociaciones inmediatas”, al ejecutarse con rapidez no da espacio a la intervención de lo que llaman los “censores”, que son mecanismos que se activan en el cerebro para defendernos de las reacciones impulsivas, liberando y validando esas primeras reacciones. Los ejercicios dedicados al entrenamiento del “rebote” tienen como finalidad optimizar la velocidad para que la reacción surja sin que el alumno pueda controlarla. Los improvisadores profesionales entrenan para que sus asociaciones no sean directas o lógicas. A este tipo de “rebote” lo denominan “rebote lejano”:

Ejemplo: a la palabra “pelota”, el jugador puede rebotar “redonda”. Éste sería un rebote sencillo que no permite un detonador importante a la escena. Otro ejemplo: si el jugador rebota, sobre la misma palabra “pelota”, “pilares”. Quizás ese rebote, más lejano que el primero, pueda constituir en un importante motor a la improvisación. En estos ejemplos pudimos citar dos tipos diferentes de rebote. En el primer ejemplo la asociación está vinculada al campo semántico de la palabra, mientras que en el segundo se vincula a su significante, a su campo fonético. (De Lima, 2004:279)

4. Categorías de improvisación: De Lima alude a los canadienses Robert Gravel y Lavergne (1987), que describen dichas categorías y sus secuencias.
  - a. Secuencia para la improvisación en solitario:
    - 1º Relajación.
    - 2º Escucha.
    - 3º Elección de un punto de partida (si no hay un tema impuesto).
    - 4º Interpretación (Por ejemplo: Encarnación de una imagen mental).
    - 6º Búsqueda de un motor.<sup>10</sup>
    - 7º Interpretación.
    - 8º Escucha.
    - 9º Búsqueda de un motor.

A partir de aquí, consiste en la repetición tantas veces como sea necesario del encadenamiento de los parámetros Interpretación / Escucha / Búsqueda de un motor y después la conclusión.

- b. Improvisaciones a dos:
  - 1º Relajación.
  - 2º Propuesta de partida por parte de A.
  - 3º Trabajo de A (encarnación de la imagen mental).

<sup>9</sup> Respetamos los términos según los ha traducido la autora de la tesis que citamos.

<sup>10</sup> Estímulos internos y externos.

- 4° Decisión de B de entrar en la improvisación de A después de haber comprendido la propuesta inicial.
- 5° Trabajo de A+B.
- 6° Escucha total + visión periférica.
- 7° Búsqueda de motores.
- 8° Voluntad del sí.
- 9° Trabajo de A+B.
- 10° Escucha total + visión periférica.
- 11° Búsqueda de motores.
- 12° Voluntad del sí.

Repetición tantas veces como sea preciso del proceso: Trabajo de A+B / escucha total + visión periférica / búsqueda de motores / voluntad del sí y conclusión.

c. Improvisaciones en conjunto: En este punto se insiste en la dificultad de improvisar con más de dos ejecutantes y en que la secuencia es la misma que en la improvisación a dos.

El estudiante que aprende a improvisar observa que no se trata de un ejercicio anárquico sino de una disciplina rigurosa y tan exigente como el arte de interpretar un texto escrito.

A partir de aquí, De Lima expone diferentes estrategias propias del *Match* de improvisación, muy interesantes y útiles para ese medio concreto, aunque demasiado especializadas como para su extrapolación a otros estilos. Es destacable entre ellas la que denomina “Motores de improvisación”, que divide en varias categorías como son el motor espacio, el motor estado de ánimo, el motor tipo (personaje), el motor ritmo, el motor texto, el motor gesto, el motor acción, el motor imagen y el motor sensación, que son detonantes, como hemos visto, del trabajo de improvisación.

### **3.4. ARTÍCULOS CIENTÍFICOS Y PRESENTACIONES EN CONGRESOS**

Al igual que en el apartado anterior, es muy escasa la producción de artículos científicos recientes en torno a la *Commedia dell'Arte*. Existen varios interesantes estudios que describen el estilo y/o dan apuntes sobre su historia, aunque son prácticamente inexistentes las alusiones a su didáctica, lo que incide en la relevancia y novedad de nuestra propuesta.

#### **3.4.1. Barbas y su metodología para la enseñanza de la *Commedia dell'Arte* en las aulas teatrales**

En este sentido es destacable el artículo de Barbas (2002) “Metodología para la enseñanza de la comedia del arte en aulas teatrales”. El autor plantea de forma básica que la *Commedia dell'Arte* está en la raíz más profunda del arte de la interpretación y de esa forma siempre encuentra la manera de reactualizarse e reimponerse. Afirma contundentemente que: “*La enseñanza de la comedia del arte en las Escuelas de Teatro es fundamental para el desarrollo de ciertas habilidades que el actor debe tener, y que son la base de su oficio.* En su opinión, se trata de una de las disciplinas más fuertes exactas a la que el alumnado puede someterse al aglutinar el trabajo psicológico, físico y vocal. Apela también a la relevancia del trabajo en improvisación, a la interdisciplinariedad y la integración de todas las disciplinas en una puesta en escena, lo que ubicaría en un último curso.

Presenta, tal y como exponemos a continuación, una esquemática guía para el desarrollo de una sesión en el aula que divide en varios momentos:

1. Entrenamiento físico

- a. Calentamiento previo
  - b. Elongación
  - c. Acondicionamiento físico
  - d. Acrobacia
2. Trabajo de improvisación
- a. Musical: Memoria auditiva, disociación rítmica-corporal, voz cantada, pulso, percusión con el cuerpo y con instrumentos musicales, improvisación rítmico-melódica
  - b. Actoral: Asociaciones de ideas y palabras, historias fantásticas, asociación libre, respuestas intuitivas.
3. Improvisación y técnica de Máscara.

El artículo, que genera gran expectativa desde su título, supone, sin embargo, una aproximación muy básica a los puntos fundamentales que compondrían dicha metodología, sin profundizar en sus contenidos o actividades.

#### **3.4.2. Ferrone: una perspectiva diacrónica de la *Commedia dell'Arte***

Ferrone (1997), firma un interesante artículo titulado “La *Commedia dell'Arte*” con perspectiva diacrónica. En él relata cómo en 1545 la famosa Fraternal Compagnia del Sir Maphio pudo servir de modelo para posteriores compañías, en las que cada nuevo integrante relataría y compartiría su experiencia teatral con el resto, a cambio de recibir la de los demás, y gracias a esto las compañías podían abordar dramaturgias y juegos originales, que quedarían plasmados posteriormente en colecciones como *Il teatro delle favole representative* de Flaminio Scala (1611).

Comenta, también, que debido a la crisis sufrida en Italia a partir de 1545, muchos estudiantes de humanidades se convirtieron en nuevos pobres cuya única salida fue darse a la comedia, y vulgarizando los clásicos, asegurar el pan de cada día. Lo mismo ocurrió con muchas de las meretrices, poetisas, cortesanas y cantantes de la corte, que se refugiaron en las “fraternales compañías” para su sustento. Escapando de la represión de las autoridades locales, acabaron en las compañías los charlatanes, falsos médicos, falsificadores de reliquias, los vagabundos... Todos ellos acabaron por volcar sus artes en el de la comedia. Al acabar la crisis se había generado toda una tradición teatral y estas gentes habrían logrado reconquistar su dignidad. Es en este momento cuando los *capocomici*<sup>11</sup> comienzan a elaborar los *genericci*<sup>12</sup> y los actores y actrices sus *Zibaldoni*.

De su análisis se desprende que muchos de los *canovacci* eran derivados de pastorales o incluso de tragedias griegas, de Plauto, de Terencio y que muchas comedias de tradición escrita, eran el producto de la experiencia escénica y del recorrido del espectáculo.

Resulta de especial relevancia por su repercusión en el estudio de la presencia e influencia de la *Commedia dell'Arte* en España la investigación de Ojeda Calvo en 1995. Refiere esta investigación el descubrimiento de un código que se conserva en la Biblioteca del

---

<sup>11</sup> Los *capocomici*, son actores o actrices de las compañías que desempeñan labores de dirección y dramaturgia, además de ser frecuentemente los dueños de las mismas.

<sup>12</sup> Se trata de colecciones de *canovacci* en las que se pueden encontrar también otro tipo de textos, como poemas o partituras que se empleaban como recursos en los espectáculos.

Palacio Real de Madrid. Se trata del ms. II-1586 (olim 2-B-10), en 4º (200 x 145 mm) firmado por un tal Abagaro, que podría haber sido el mismo actor que encarnara la máscara de *Stefanello Bottarga* en la compañía italiana de Alberto Naselli (*Zan Ganassa*) (Ojeda Calvo, 1995:121).

En él se describe cómo estaba conformada la compañía, quiénes eran sus intérpretes y qué personajes representaban. Además, el códice contiene poemas, prólogos, diálogos, la traducción incompleta de una tragedia y hasta veintitrés *scenari* completos. El documento parece tratarse del material de trabajo de un actor de la *Commedia all'improvviso*, de su *Zibaldone*.

Aparecen en el numerosos *lazzi* e indicaciones escénicas y queda constancia de que estas compañías también representaban tragedias y pastorales, en las que los personajes tradicionales asumen los roles de Reyes o de criados, intercalando incluso partes en claves cómicas. En la selección de prólogos que se han encontrado en el manuscrito, destaca el alarde cultural de Abagaro:

A través de esta traducción y de otros elementos de nuestro zibaldone nos podemos hacer una idea de la cultura de este actor. Se rompe así la falsa imagen del cómico dell'arte, sobre todo el de la primera generación, como un bufón sin más. Y también se puede saber algo más acerca de su formación y de la manera de servirse de ese bagaje cultural, igual que cualquier otro autor a la hora de sus composiciones, ya sean premeditadas o all'improvviso. (Ojeda, 1995:14)

### 3.4.3. Vélez-Sainz: Cervantes y la *Commedia dell'Arte*

Vélez-Sainz (2000) también recoge en *El Recueil Fossard, la compañía de los Gelosi y la génesis de Don Quijote* información que toca tangencialmente nuestro objeto de estudio. Resulta muy revelador que comienza su artículo con la siguiente afirmación:

Los rasgos que unen a la *commedia dell'arte* y a Cervantes abarcan múltiples niveles. Cervantes asimiló distintos aspectos de ésta y los trató en su prosa y teatro. De este modo, se han visto influencias del teatro popular italiano en aspectos escénicos de *La cueva de Salamanca*; además, se han establecido paralelos entre los discursos de Arlequín y *Don Quijote*, y recalado la lucha de ambos por un imposible ideal romántico. Es decir, encontramos diversos factores que convierten a la *commedia* en directo antecesor y fuente de la obra magistral cervantina. (Vélez-Sainz, 2000:32)



Figura 38. *Arlequin Chevalier Errant*.  
Recueil Fossard (1621-22).

Continúa por mencionar una característica común entre los cómicos de la compañía I Gelosi y la escritura de *El Quijote*, que consiste en la fusión que se aprecia entre lo popular y lo erudito en ambos, lo que achaca a la posibilidad de que Cervantes asistiera a alguna de las representaciones que I Gelosi realizaran en Italia entre los años 1571 y 1574. Menciona asimismo ciertos grabados del conocido *Recueil Fossard*, centrándose concretamente en el titulado *Arlequin Chevalier Errant*, en el que se aprecian rasgos del primer *Quijote*:

Así, en el grabado nos encontramos un altivo Arlequín enarbolando una lanza al viento, deformación del palo que le caracteriza, el personaje viste una armadura y espada destartaladas, cabalga un asno, es acompañado por un perro que corre y usa una olla de hierro como yelmo. (Vélez-Sainz, 2000: 35)

Toda esta argumentación se evidencia al revisar el *Teatro delle favole representative* de Flaminio Scala, donde como en el *Recueil Fossard*, los Gelosi son el tema representado.

Flaminio Scala recopila los *scenari* de la citada compañía y entre sus páginas se encuentran argumentos, personajes e incluso títulos de episodios de *El Quijote* y entremeses cervantinos, como puede ser el famoso *El viejo celoso* (*Il vecchio geloso*, en Scala).

Vélez-Sainz rastrea todo tipo de paralelismos entre las parejas de *Don Quijote* y *Sancho Panza*, *Bottarga* y *Zanni* o *Pantalone dei Bisognosi* y *Arlecchino*; amo y criado que desarrollan muy similar relación y avatares, que no dejan duda de la inspiración italiana que llevo a Cervantes a la construcción de su obra.

#### 3.4.4. Brioso y Brioso: análisis de la figura del “falso médico”

En el artículo “El falso médico como figura literaria: de Menandro a Molière” Brioso Sánchez y Brioso Santos (2008) realizan un recorrido muy interesante y bien documentado de la figura del falso médico, que en la *Commedia dell'Arte* podría corresponder a la del *Dottore Balanzone*, *Graziano* o *Pluscuaperfectus*; aunque este doctor no lo suele ser en medicina, sino en cualquier arte o ciencia. Además, el falso médico puede incluso aparecer representado por otros personajes según el ingenio del *canovaccio* concreto:

(...) en la *Commedia dell'arte* del XVI italiano, que incluye entre sus tipos el del *dottore* tanto real como falso, (...) aparecen caracterizados por usar dialectos del Norte italiano, y ya se encuentran títulos como *Il medico volante* o *Pulcinella medico a forza* o *Truffaldino medico volante* que son claros precedentes de obras de Molière. (Sánchez y Santos, 2008: 45)

En el artículo comienza su búsqueda en la novela griega de la época imperial, y advierte la presencia continua de este personaje en la literatura, fundamentalmente cómica, a lo largo de los siglos, lo que sería extrapolable a otras figuras, como puede ser la del avaro o la del criado. Dichas figuras, recuperadas en el XVI por la *Commedia dell'Arte*, estarán presentes en el teatro cómico posterior, pasando por los Cervantes, Molière, Lope o Tirso, hasta la novela del XIX.

#### 3.4.5. Listerman y la influencia de la *commedia dell'arte* en las comedias de Lope de Rueda

En las *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas* de la University of Toronto, Listerman (1980) firma una ponencia titulada “La *commedia dell'arte*: fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda”. Resalta la gran influencia que el teatro italiano ejerció sobre las comedias de Lope de Rueda, y cómo la *Commedia dell'Arte* es la fuente de los argumentos de sus famosos Pasos. Dicho influjo trascendería el plano artístico para teñir incluso el organizativo, de manera que los modelos de contrato, la formación de compañías o la logística, fueron también aprendidos de los cómicos italianos, concretamente de Muzio, el comediante del que Lope de Rueda sería discípulo y cómico de gran éxito en su compañía.

Destacan las similitudes entre el contrato de la Fraternal compañía de Sir Maphio datado en 1545 con otro encontrado en Madrid en 1614, que coincide en elementos tan significativos como los siguientes:

(...) 1) pago ordinario a un actor enfermo que no puede representar; 2) multas por ausencia de ensayo y que fueron últimamente sustraídas del sueldo diario; 3) acumulación de multas para que luego se las distribuyeran a las cofradías u otras obras caritativas; y finalmente 4) hay el mismo proviso de mantener un cofre con tres llaves para los ahorros y las cuentas de la compañía. (Listerman, 1980:464)

Listerman pone atención sobre la verdadera naturaleza de la *Commedia dell'Arte* y señala su influencia en todo el teatro más relevante de Europa, y enumera incluso los motivos de su gran éxito:

Lope de Rueda en España, como Hans Sachs en Alemania o como Shakespeare o Moliere en Inglaterra y Francia, ha heredado algo de la *commedia dell'arte* que suele ser pasado por alto: la *commedia dell'arte* era un género, creado y sostenido por actores y no por autores. Los actores, por su experiencia empírica de representar día tras día, aprendieron muy bien y pronto lo que tendría éxito con los espectadores. La manera en que los actores sacaron aplausos y tuvieron éxito era su arte. Ellos fueron realmente profesionales imbuidos de un espíritu teatral para comunicar: 1) las calidades gráficas del drama; 2) la música por medio de cantar y tocar; 3) la coreografía; 4) la destreza y maestría de representar. Es decir, que los italianos utilizaban todos estos fenómenos para captar la atención, el interés y la aprobación de los espectadores. (Listerman, 1980:465)

Se achaca también a Lope de Rueda y a los cómicos italianos la introducción de la mujer en escena, que ya había conquistado el oficio fuera de España. Hacia el final del artículo, Listerman afirma:

Torres Naharro, Juan del Encina, Gil Vicente, etc., que habían escrito antes de este tiempo no llegaron a representar sus obras con frecuencia en las tablas populares. Y no llegaron a las tablas porque España, hasta entonces, no tuvo un teatro público en el sentido de la palabra, ni los actores profesionales, ni la tradición necesaria. Estos fenómenos fueron prestados—directa o indirectamente—por los comediantes italianos. (Listerman, 1980:465)

### 3.4.6. González Marín y la *Commedia dell'Arte* en España

González Martín (2006) en su artículo “Algunos aspectos de la proyección de la *Commedia dell'Arte* en España”<sup>13</sup> matiza algunas de las aportaciones anteriores y defiende un continuo flujo bilateral entre la literatura dramática o el género teatral en el s. XVI: “Durante la primera mitad del siglo XVI el teatro español experimentará, con respecto a la época anterior, un gran avance representado fundamentalmente por obras de autores como Juan del Encina, Torres Naharro y Gil Vicente” (González, 2006:99). Sin embargo, González parece referirse únicamente al universo literario, obviando el resto de menesteres de la empresa teatral a que hacía referencia Listerman.

Continúa desmontando, empleando las palabras de Rinaldo Froldi, la teoría de que Lope de Rueda hubiera estado jamás en contacto con los cómicos italianos y que nunca existió la compañía de Muzio. El propio González acepta que puede existir en esta nueva teoría cierto rechazo a la aceptación del influjo de una literatura sobre la otra por evitar cierta posible jerarquización. Aunque continúa diciendo:

A nuestro entender, se sea más o menos proclive a aceptar un mayor o menor influjo italiano en el teatro de Lope de Rueda, es evidente que el escritor sevillano representa el punto de engarce entre el teatro español y el italiano. Lope de Rueda nacionalizó la comedia italiana y sus comedias, versiones en gran medida de las italianas de enredo,

<sup>13</sup> Revista de la Sociedad Española de Italianistas, 2005.

representan el triunfo de la influencia italiana en el teatro español de la época. El incorporará al teatro costumbres populares, una lengua viva, apta para provocar, junto a la caricatura de los personajes, la risa del espectador y con las actuaciones de su compañía de cómicos abonará el camino para otras compañías teatrales españolas y, sobre todo, para la llegada a España de las compañías del arte italianas, encabezadas por la de Alberto Naselli, el «Zan Ganassa», que desde 1574 a 1583 recorrió muchas ciudades españolas con su compañía. Posteriormente, otras compañías, como la efímera de Stefanello Bottarga, o más duraderas como la de Joan Jacome de Ferrara (Valencia 1581-1582); la de Abagaro Francisco Baldi (Valencia y Madrid 1582-1588), la de «Los Italianos» (Valencia 1583, 1585, 1587, 1589, 1590 y 1595), la de «Los Italianos Nuevos» (Valladolid 1581-1582 y Madrid 1582), la de «I Cortesi» (Madrid 1582, y, por último, la de «I Confidenti», dirigida por Drusiano Martinelli, que se encuentra en noviembre de 1587 representando en el Corral del Príncipe. (González, 2006:101)

Una vez admitido el influjo italiano sobre, esta vez sí, el teatro español, pasa a enumerar ciertas características comunes:

(...) la comedia del arte italiana que surge hacia la mitad del siglo XVI se presenta como una encarnación de aspectos típicos de diversas ciudades: Pulcinella representará la miseria y nobleza de Nápoles; Arlecchino es la máscara de Bérgamo, como Pantalone lo es de Venecia y Balanzone de Bolonia, etc. De la misma manera, en el teatro español también se habían ido consolidando determinados prototipos o «máscaras», que surgen del humus social o regional, como el vizcaíno, el rufián, la negra, el bobo y el simple, o el soldado fanfarrón y los criados tan bien caracterizados ya en La Celestina y que se constituirán en uno de los personajes más característicos del teatro nacional español. (González, 2006:102)

Los siglos XVI y XVII fueron de esplendor para la *Commedia dell'Arte*, pero en el XVIII se produce un choque directo contra los gustos del neoclasicismo. Véanse las famosas críticas al género de Moratín, tras realizar su largo viaje por Italia de setiembre de 1793 a septiembre de 1796, o la reforma del teatro italiano de Goldoni:

Habrà que esperar hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX para que encontremos de nuevo alguna presencia, (en la literatura teatral española) aunque sea a veces demasiado tímida. Así, por ejemplo, Ramón María del Valle Inclán aprovechó algunos recursos de la comedia del arte en su obra *La marquesa Rosalinda*, de 1912. El subtítulo es el de «farsa sentimental y grotesca» y algunos de sus personajes proceden de las máscaras del arte italianas, aunque en esta ocasión acaban convertidos en títeres absurdos. Pocos años antes, el 9 de diciembre de 1907, estrenaba Jacinto Benavente en el Teatro Lara de Madrid su obra *Los intereses creados*, que el propio autor calificó de «comedia de polichinelas en dos actos, tres cuadros y un prólogo». (González, 2006:105)

Además de los ya mencionados Lope de Rueda, Shakespeare y Molière cabe citar otros antecedentes como Lope de Vega, especialmente su obra *El caballero de Illescas*, Ben Jonson y su *Volpone*, Beaumarchais, Regnard en *Le Légataire universal*, etc. Los contemporáneos de Benavente, según González, también citan alguna vez a la *Commedia dell'Arte*, como Azorín, Baroja o Ramón Pérez de Ayala, que tenían conocimientos de este género teatral.

### 3.4.7. Strehler y el teatro de Goldoni

El director italiano Giorgio Strehler, referente fundamental de la *Commedia dell'Arte* de nuestro tiempo, firma en 1997 “Goldoni ed il Teatro”<sup>14</sup>, donde reflexiona sobre la figura del autor italiano. Su primer apunte nos lo sitúa como un hombre de teatro, nos lo muestra entregado a la escena como director de todos los montajes de sus obras, incluso si fueran óperas, como autor de los libretos.

Strehler enfatiza sobre el pobre trato que se ha dado en Italia a la figura de Goldoni, que se ha visto velada por un halo alcanforado y que gracias a Lucino Visconti, que realizó un excelente montaje de *La Locandiera*, y a él mismo que ya había montado su soberbio *Arlecchino servitore dei due padroni*, va poco a poco recuperando su justo puesto, el de uno de los autores más relevantes del s. XVIII. Strehler señala la clara intención de Goldoni de convertir la literatura teatral en teatro, es un autor que escribe para ser representado, y denuncia la precariedad del mundo del teatro y de la crítica italiana en ese sentido, que trata los textos teatrales desde el único prisma de la literatura.

Para el director italiano, el teatro de Goldoni esconde siempre una gran proyección simbólica del destino del hombre, que el ensalza partiendo siempre desde la verdad de la vida cotidiana, que transforma y sublima para elevarla a una categoría universal. De esta manera pone de manifiesto que Goldoni escribió en todas las modalidades de la lengua que conocía, tanto tragedias como comedias, en italiano culto, en italiano popular y en dialecto. En definitiva, Strehler quiere poner en valor al gran humanista que inspiró su carrera en un hermoso elogio a su figura.

### 3.4.8. Tortosa Pujante: la *Commedia dell'Arte* para la configuración de un “nuevo teatro”

Tortosa Pujante (2015) analiza el carácter performativo de la *Commedia dell'Arte*, que sirve como base al teatro moderno. De esta forma, enumera algunos de los elementos que se rescataron en el s. XX para configurar un “nuevo teatro”. Comienza por exponer el más relevante de ellos, la improvisación, y describe las técnicas propias de las que ya hemos hablado. Continúa hablando de la máscara sobre la que apunta:

Estas máscaras se caracterizan por su indumentaria, por una lengua o modo de hablar predefinido, un prefijado repertorio de chistes (lazzi) y una serie de movimientos específicos para cada una de ellas. Todo ello desarrollado por una serie de actores que se especializaban en una única máscara que aprendían y enseñaban tradicionalmente de generación en generación. (Tortosa Pujante, 2015:139)

Señala igualmente la capacidad del trabajo en equipo y la interdisciplinariedad. Continúa por presentar las figuras de Goldoni y Gozzi, como antagonistas en sus posicionamientos acerca del teatro *all'improvviso*, y señala el año 1801 como el del fin oficial del género ya que se promulgaron una serie de leyes que prohibieron el género en Italia. Es entonces cuando Gozzi se erige en gran defensor de esta manifestación escénica y se opone a Goldoni, encabezando una contra-reforma que continúa empleando las máscaras tradicionales aunque también emplea el texto escrito, con cierta licencia para la improvisación.

Más adelante, sitúa la moderna recuperación de la *Commedia dell'Arte* en el s. XX de la mano de Gordon Craig, que diferencia lo teatral sobre lo literario, reivindicando la autonomía del teatro como arte autosuficiente. Según afirma Tortosa Pujante (2015), colectividad, trabajo en equipo, técnica actoral e improvisación, conceptos que forman parte de la

<sup>14</sup> *Quaderns d'Italia* 2, (1997:39-46).

naturaleza de la *Commedia dell'Arte* constituyen el ensamblaje teórico y práctico de las vanguardias teatrales.

Tortosa Pujante señala el vínculo entre las técnicas de la *Commedia dell'Arte* exploradas por Meyerhold en Studio y la construcción de la *biomecánica* en la que se apela al concepto del actor rítmico que forma parte de la mecánica social. El actor debe ser capaz de transformar a través de la improvisación, la mecánica en biomecánica. La combinación de diferentes técnicas populares o tradicionales como la *Commedia dell'Arte*, el mimo griego, la comedia de máscaras o atelana romana, los juglares e histriones medievales o los *skomorikhi* rusos, los actores ambulantes españoles y finalmente los de Japón y China, convierten a la *biomecánica* en un cruce de técnicas entre oriente y occidente que exploraría también Gozzi en busca de nuevos modelos de actuación.

### 3.5. RECAPITULACIÓN

Tras explorar las tesis doctorales y los artículos seleccionados para la confección de este análisis, cabe realizar una breve síntesis de los datos obtenidos, sin perder de vista los objetivos planteados, con el fin de conocer algunos aspectos relevantes de la *Commedia dell'Arte* y también de valorar la novedad de nuestra aportación en el contexto de la investigación actual. Comenzaremos por señalar los datos más relevantes que se desprenden acerca de la historia de la *Commedia dell'Arte*.

Respecto a la formación de las compañías teatrales del s. XVI, la Fraternal Compagnia di Sir Maphio, que se constituyó ante notario el 25 de febrero de 1545 en Padua, resulta ser el modelo que siguieron el resto de compañías italianas según afirma Ferrone. Listerman (1980) añade que, a través de Alberto Naselli (Zan Ganassa), Lope de Rueda se vio muy influenciado tanto en la construcción de sus argumentos dramáticos como en los modelos organizativos, apareciendo grandes similitudes en los contratos, la logística y la constitución de las compañías.

En lo referente a la evolución del estilo, Doménech (2005) señala que la Compañía de los Trufaldines empleaba gran tramoya y artificio, lo que es recurso en España y Francia desde finales del s. XVII y principios del s. XVIII. Esto supone una gran evolución para con los inicios de la *Commedia dell'Arte*, en los que se representaba en las plazas sin ningún tipo de artificio, más que un telón de fondo, en ocasiones pintado con motivos urbanos o rurales, dependiendo del cariz de la pieza a representar.

Doménech sugiere cierta continuidad de la *Commedia dell'Arte* en el s. XIX, a través de la gran presencia que tiene en el universo pictórico y dada la existencia de compañías españolas que imitaron las fórmulas y modelos de la *Commedia dell'Arte*.

Según Marchante (2006), los *scenari* son versiones de historias épicas antiguas, lo que confirma Ferrone (1997), añadiendo que los *canovacci* suelen ser adaptaciones de obras de Plauto y Terencio, de pastorales e incluso de tragedias griegas.

Vélez-Sáinz (2000) analiza la influencia de la *Commedia dell'Arte* en Cervantes y el paralelismo entre los personajes de Don Quijote y Arlequino. Resulta loable la fusión de lo popular y lo erudito, lo que comparten ambas fuentes. Según afirma el autor, Cervantes asistió a alguna representación de la compañía I Gelosi entre 1571 y 1574 en Italia. El grabado del *Reccueil Fossard* titulado *Arlequin Chevalier Errant* supone una importante prueba de esta marcada influencia. También en *El Teatro delle Favole Representative*, colección de *scenari* de Flaminio Scala datada en 1620, se han localizado argumentos y hasta capítulos enteros que formarían parte del Quijote.

González Martín (2006) destaca que existe un flujo de intercambio de influencias entre Italia y España desde el s. XVI hasta el XVIII. Uno de los elementos más significativos es la caracterización regional de los tipos de la *Commedia dell'Arte*, que es equiparable a la del teatro español, en el que encontramos tipos fijos como el vizcaíno, el rufián, la negra, el bobo, el simple, el soldado fanfarrón o los criados. También resultan similares a los personajes característicos de las atelanas y de la comedia latina como veremos más adelante. Para Brioso Sánchez y Brioso Santos (2008) la figura del Doctor (Il Dottore) es un precedente claro de las obras de Molière aunque no es originario de la *Commedia dell'Arte*: Doctor, Avaro y Criado están presentes en toda la literatura desde la Grecia clásica hasta la novela del s. XIX. González Martín (2006) subraya la influencia que ejerce también en autores españoles como Valle Inclán, Jacinto Benavente o Azorín.

Respecto a la extensa iconografía con motivos de la *Commedia dell'Arte*, según Filacanapa (2015) Giovanni Poli la utiliza para la reconstrucción de los tipos y sus movimientos característicos, aunque señala que Poli opina que no es representación fidedigna de lo que fueron las representaciones *dell'Arte*, sino una interpretación de los autores de los grabados y dibujos. Doménech (2005) elogia a Strehler por su construcción de los movimientos a partir de dicha iconografía para el montaje de sus piezas goldonianas, a la que tanto Doménech como Strehler parecen dar validez sin más cuestionamiento.

A continuación repasaremos los datos recabados en relación a la técnica de interpretación. En primer lugar observaremos las características de la *Commedia dell'Arte* que se desprenden de la revisión de los precedentes artículos y tesis revisadas:

Tabla 2. CARACTERÍSTICAS DE LA COMMEDIA DELL'ARTE (Elaboración propia)

DRAMATURGIA	GESTUALIDAD	EXPRESIÓN ORAL / TÉCNICA VOCAL
Canovaccio	Mimo	Canto / Música
Improvisación	Acrobacia	Multilingüismo
Calidades gráficas del drama	Danza	
Tipos fijos		

Respecto a la tabla anterior, Tortosa Pujante (2015) indica que cada tipo fijo se compone a partir de unas características particulares como son las máscaras, la indumentaria, el dialecto, los movimientos y los *lazzi*, que son específicos de cada personaje. Doménech (2005) apunta que el empleo de dialectos era un interesante recurso cómico y Strehler (1997) señala que es un rasgo que Goldoni mantuvo y explotó.

En relación con las características de los actores y actrices de la *Commedia dell'Arte*, Ojeda (1995) afirma que los cómicos eran personas formadas y con alto bagaje cultural. El *Zibaldone* de Stefanello Bottarga es prueba de ello ya que contiene poemas, prólogos, diálogos, traducciones, *scenari* y *lazzi*. Ferrone (1997) explica que se trataba de estudiantes de humanidades, meretrices, poetisas, cortesanas y cantantes de corte, que por la crisis sufrida en la Italia del s. XVI, se incorporan o forman compañías de teatro para subsistir. Al acabar la crisis, además de la supervivencia, habrían conseguido limpiar sus reputaciones. Cada vez que se incorporaba un nuevo integrante a una compañía, compartía experiencias y conocimientos

teatrales con el resto del grupo a cambio de recibir las de los demás. Tortosa Pujante (2015) incide en la relevancia que cobra el trabajo en equipo y en la gran preparación de los cómicos en las diferentes disciplinas del espectáculo. Esto se debía a que los actores estaban especializados en su papel y transmitían sus conocimientos de generación en generación. Doménech (2005) subraya la gran importancia que tenía la destreza en la danza, lo que requería dedicar mucho tiempo al entrenamiento. Los Trufaldines llevaron un maestro de danza durante 40 años.

Estos modelos se traducen en las técnicas de formación que se emplearán en las posteriores escuelas y academias, bajo el razonamiento de que los cómicos profesionales estudiaron el funcionamiento de la escena en relación a los gustos de los diferentes públicos, de diferentes nacionalidades, con la finalidad de construir espectáculos de éxito para recibir a cambio la mayor compensación económica posible:

The first important factor to be discussed is that of repetition of the same role. An Italian actor practiced, improved and perfected his one given role for many years, so it became a natural state for him to be in. He acted his one role for an entire lifetime, and this role was handed down as a tradition, sometimes within the same family. To make the role successful required trial and error, and hard work. Each actor wrote down his own ideas and made his own unique acting book. In addition to self-learning and apprentice work, there were also schools, such as in Naples and Bologna where actors could also be trained and educated. (O'Brien, 1990:182)

En el caso de Giovanni Poli, desde la Universidad veneciana Ca'Foscari centrará su investigación y fundamentará su metodología en el desarrollo y el estudio del cuerpo, la voz y la sensibilidad artística, además de indagar y transmitir la función social y educativa del teatro. Estos contenidos los articulará desde las materias de Interpretación, improvisación (desde el prisma de la psicofísica, que para Pérez de Amézaga Esteban (2015) se puede conectar ejercitando movimiento y voz improvisando de forma libre) e historia del teatro. Poli se fija en las técnicas de composición, en las dinámicas del juego y el trabajo con las máscaras, para desarrollar un entrenamiento fundamentado en la *Commedia dell'Arte* que desenvolverá en el Teatro al'Avogaria, lo que se desgana en ejercicios de relajación y concentración (extraídos del método de Stanislavski), acrobacia, mimo y ejercicios pantomímicos corales basados en la tragedia griega.

De Lima (2004) por su parte, señala tres vías para abordar la improvisación en la formación actoral: improvisación para la creación de espectáculos, improvisación para la formación e improvisación para realizar espectáculos en vivo. Las técnicas a las que hace referencia, procedentes del profesor Johnstone son, reproduciendo sus propios términos: la escucha, la creación y ruptura de rutinas y el rebote.

Los autores y autoras de los trabajos revisados aportan también una serie de reflexiones sobre la formación actoral. Filacanapa (2015) comenta que para Poli el trabajo sobre la máscara ayuda a escapar del naturalismo (imperante en su época) además de que conocer y entrenar la composición de los tipos fijos sirve como instrumento base para comprender la construcción de personajes de cualquier estilo. A su vez, el control corporal que se adquiere con el entrenamiento de la *Commedia dell'Arte* es extrapolable a cualquier estilo de interpretación.

Pérez de Amézaga Esteban (2015) expone que las disciplinas que dan relevancia al movimiento y al cuerpo, como la Expresión Corporal, son fundamentales para el recorrido de interpretación textual. Martínez Abad (2015) experimenta creando un espectáculo interdisciplinar de música y *Commedia dell'Arte* en el que pone en juego la técnica de

máscara, la danza, la ejecución de la pieza al clarinete y la composición física del personaje de Arlecchino. Para prepararse, estudia la metodología de Lecoq y lee en profundidad a Fo, además de acudir a un Máster en *Commedia dell'Arte*. Tras realizar varias funciones de su espectáculo, concluye que el trabajo en movimiento (tocar y bailar) facilita la memorización de la partitura. La memoria kinestésica corporal sumada a la memoria musical aportan mayor seguridad en la interpretación de la partitura. El movimiento y el gesto mejoran la conciencia corporal y la expresividad, con lo que son muy útiles pedagógica y artísticamente, también para la formación musical.

Resulta interesante la presencia de la búsqueda de la verdad escénica a través de las distintas épocas. Strehler dice de Goldoni que aportó realismo y verdad a la literatura dramática italiana. Doménech (2005:205) citando a Moratín, afirma que la improvisación aporta verdad y naturalidad a la interpretación. Puerta Agüera analiza como Stanislavski y Grotowski buscaron la verdad escénica desde la psicología y el movimiento respectivamente, y estudia las teorías de Csikszentmihaly sobre el estado de flujo en busca de una nueva metodología con el mismo fin. Para ello, Puerta crea un *training* basado en el autocontrol, la autoconfianza, el olvido del yo y la atención a la tarea frente al ego. Son estos contenidos presentes en las guías docentes de Prácticas y Sistemas de Interpretación y que conectan además con los elementos del método Stanislavski que aluden a relajación y concentración que utilizaría Giovanni Poli. Desde la *Commedia dell'Arte* se fomenta la confrontación ante el público de las muestras de trabajo lo que unido a la interdisciplinariedad, supondría un interesante método de entrenamiento para alcanzar el “estado de flujo” y con ello la verdad escénica.

Por último, destacaremos las aproximaciones de la *Commedia dell'Arte* al teatro Contemporáneo. Tortosa Pujante (2015) concede a la *Commedia dell'Arte* un carácter performativo que es base del teatro moderno; apunta que Gordon Craig enfrenta lo teatral a lo meramente literario y vincula la *Commedia dell'Arte* a la gestación de la *biomecánica* de Meyerhold. Filacanapa (2015) expone que Giovanni Poli detecta la necesidad de una formación actoral para el nuevo panorama teatral al mismo tiempo que declara que la *Commedia dell'Arte* es una reinención, a la que es más justo denominar *Néo-Commedia dell'Arte*. Se trata para Filacanapa de un modelo teatral posdramático muy significativo en la dramaturgia de Poli.



## CAPÍTULO 4

# LAS ESCUELAS SUPERIORES DE ARTE DRAMÁTICO

---

En las siguientes líneas, trataremos de describir el contexto en el que se enmarca esta investigación, a saber: las Escuelas Superiores de Arte Dramático (ESAD).

Reciben en España el nombre de ESAD todos aquellos centros integrados en las Enseñanzas Artísticas Superiores (EEAASS) que imparten estudios teatrales en Interpretación, Escenografía y Dirección de Escena y Dramaturgia. El objetivo de las EEAASS es el de formar profesionales en Música, Danza, Diseño, Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Artes Aplicadas y Arte Dramático, lo que se contempla en el artículo 45 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE), (BOE Núm. 106, jueves, 4 de mayo de 2006).

En las siguientes líneas, describimos en qué consisten estos estudios, los perfiles profesionales que se deben alcanzar, los centros que imparten estas enseñanzas en el territorio nacional, su historia y, por último, hacemos especial mención a la ESAD de Galicia por su afinidad respecto de esta investigación.

### **4.1. LA REGULACIÓN DE LAS ENSEÑANZAS DE ARTE DRAMÁTICO EN ESPAÑA**

Las enseñanzas de Arte Dramático se regulan en España según el Real Decreto 1614/2009 por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la LOE y el Real Decreto 21/2015, que modifica el anterior, y por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la LOE, por lo que se establece el otorgamiento del Título Superior de Arte Dramático a quienes superen estas enseñanzas, equivalente a todos los efectos al de grado universitario, lo que significa que este título da acceso, entre otras cosas, a estudios de tercer ciclo.

Estos estudios constan de cuatro años académicos en los que se cursan un total de 240 créditos ECTS. Existen tres especialidades en Arte Dramático y, algunas de ellas, cuentan además con diferentes itinerarios o recorridos específicos.

La especialidad de Interpretación, en la que se enmarca esta investigación, está centrada en la formación de actores y actrices. Asimismo, en la especialidad de Interpretación existen cuatro itinerarios:

- Interpretación Textual, centrada en la formación de actores y actrices cuya herramienta fundamental de expresión es la palabra hablada.
- Interpretación Gestual, para actores y actrices cuya herramienta básica de expresión es el cuerpo.
- Interpretación Musical, para actores y actrices cuya herramienta primordial es la palabra cantada.
- Interpretación con Objetos, para actores y actrices que fundamentan en la manipulación de objetos su expresividad artística.

Para la especialidad de Dirección de Escena y Dramaturgia existen dos itinerarios:

- Dirección escénica, centrada en la formación de directores y directoras de escena.
- Dramaturgia, centrada en la formación de dramaturgos y dramaturgistas.

La especialidad de Escenografía se centra en la formación de profesionales de la escenografía y figurinistas.

#### **4.2. PERFILES PROFESIONALES**

Es el Real Decreto 630/2010 por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la LOE el encargado de definir los diferentes perfiles profesionales que se deben desarrollar en las distintas especialidades, tal y como reflejamos a continuación:

- El perfil definido en la especialidad de Interpretación corresponde al de un artista, creador, intérprete y comunicador de signos que se utiliza a sí mismo como instrumento, integrando sus recursos expresivos, cuerpo, voz y sus recursos cognitivos y emocionales, poniéndolos al servicio del espectáculo. Desarrolla una visión artística personal que se combina con la de otros artistas participando en un proyecto artístico común. Este profesional estará capacitado para el ejercicio de la investigación y de la docencia.
- El perfil profesional definido en la especialidad de Escenografía corresponde al de un artista, pensador y comunicador de imágenes que utiliza básicamente el lenguaje del espacio y el de los objetos y seres que lo habitan. Desarrolla una visión artística personal que se combina con la de otros artistas participando en un proyecto artístico o comunicativo común. Este profesional estará capacitado para el ejercicio de la investigación y de la docencia.
- El perfil profesional definido en la especialidad de Dirección escénica y Dramaturgia corresponde al de un artista que contempla en su conjunto el proceso de creación teatral y comprende, utiliza, coordina y gestiona los diversos lenguajes que participan en la creación de un espectáculo. Desarrolla un proyecto artístico personal al tiempo que, con la posible colaboración de los artistas y especialistas, armoniza y dispone los diferentes elementos de la creación escénica en un espacio y un tiempo determinados tratando de suscitar en el espectador emociones, sensaciones e ideas a través de la palabra y la

imagen. Este profesional estará capacitado para el ejercicio de la investigación y de la docencia.

#### 4.3. CENTROS QUE IMPARTEN ENSEÑANZAS DE ARTE DRAMÁTICO

En España existen quince ESAD reconocidas oficialmente por el Ministerio de Educación que expiden una titulación superior homologada y algunas universidades que, recientemente, han incorporado estudios similares, tanto de grado como de post grado.

En este punto, cabe referirnos a Pérez de Amézaga Esteban (2015) quien desarrolla ampliamente la situación actual de las ESAD en su tesis titulada *Estudio del método Schinca de Expresión Corporal en la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias*, en la cual aporta la siguiente cronología:

Durante el siglo XX se crearon cinco Conservatorios de Música y Declamación. Ya se ha citado el de Barcelona en 1913 al que le sigue, por orden cronológico, el de Murcia en 1918, Córdoba y Málaga en 1947 y Sevilla en 1948. A lo largo del siglo los estudios de Música y Declamación se van desvinculando y se van constituyendo las actuales Escuelas Superiores de Arte Dramático. En 1975 se crea la Escuela de Actores de Canarias, Centro privado-Cooperativa, aunque en la actualidad es Centro Concertado, y en 1978 Valencia. En la primera década del siglo XXI se crearon cinco Escuelas de Arte Dramático, la de Gijón en 2002, Vigo en 2005, Valladolid en 2006 (Centro público dependiente de una Fundación), Palma de Mallorca en 2006 (también Centro dependiente de una Fundación) y Extremadura en 2009. A estos centros hay que añadir la reciente creación, en Cataluña, de la escuela privada EÒLIA-Escola Superior d'Art Dramàtic y la futura apertura del Centro de Artes Escénicas de Euskadi que, constituido como Fundación, ofertará el título superior en Arte Dramático. (Pérez de Amézaga Esteban, 2015:59)

En la siguiente tabla indicamos los diferentes centros (públicos y concertados) que actualmente funcionan en España, con las especialidades que imparten y la comunidad autónoma a la que pertenece cada uno:

Tabla 3. LAS ESCUELAS SUPERIORES DE ARTE DRAMÁTICO (elaboración propia)

COMUNIDAD AUTÓNOMA	DENOMINACIÓN	ESPECIALIDADES
Andalucía	Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Córdoba	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> <li>• Escenografía</li> </ul>
Andalucía	Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación Textual</li> <li>• Interpretación Musical</li> <li>• Dirección de Escena y Dramaturgia.</li> </ul>
Andalucía	Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> <li>• Escenografía</li> </ul>
Asturias	Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> </ul>
Canarias	Escuela de Actores de Canarias (EAC)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> <li>• Dirección de Escena y Dramaturgia.</li> </ul>
Castilla y León	Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (ESADCyL)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> <li>• Dirección de Escena y Dramaturgia.</li> </ul>

Catalunya	Institut del Teatre - Escola Superior d'Art Dramàtic	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación Textual</li> <li>• Interpretación Gestual</li> <li>• Interpretación Musical</li> <li>• Interpretación Objetual</li> <li>• Escenografía</li> <li>• Dirección de escena y Dramaturgia</li> </ul>
Catalunya	Eòlia - Escola Superior d'Art Dramàtic	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> <li>• Dirección de Escena y Dramaturgia.</li> </ul>
Extremadura	Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> <li>• Dirección de Escena y Dramaturgia.</li> </ul>
Galicia	Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (ESADG)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación Textual</li> <li>• Interpretación Gestual</li> <li>• Escenografía</li> <li>• Dirección de Escena y Dramaturgia</li> </ul>
Illes Balears	Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> </ul>
Madrid	Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación Textual</li> <li>• Interpretación Gestual</li> <li>• Interpretación Musical</li> <li>• Interpretación Objetual</li> <li>• Escenografía</li> <li>• Dirección de escena y Dramaturgia</li> </ul>
Murcia	Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> <li>• Dirección de Escena y Dramaturgia.</li> </ul>
Euskadi	Dantzerti - Euskadiko Arte Dramatiko eta Dantza goi Mailako Eskola	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> </ul>
Valencia	Escola Superior d'Art Dramàtic de València	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretación</li> <li>• Dirección de Escena y Dramaturgia.</li> </ul>

Asimismo, como reflejamos en la siguiente tabla, las universidades privadas que imparten este tipo de enseñanzas otorgando la cualificación de grado son:

Tabla 4. UNIVESIDADES PRIVADAS QUE IMPARTEN ARTE DRAMÁTICO (elaboración propia)

COMUNIDAD AUTÓNOMA	DENOMINACIÓN	TITULACIÓN
Madrid	Universidad Privada Antonio de Nebrija	Grado en Arte Dramático
Madrid	Universidad Europea de Madrid	Grado en Artes Escénicas y Mediáticas
Madrid	Universidad Rey Juan Carlos (URJC)	Grado en Artes Escénicas

Una vez mencionados los centros que imparten las enseñanzas de Arte Dramático en España, cabe realizar una breve mención a su historia y evolución, haciendo especial hincapié en los términos legislativos que han marcado el devenir de estas enseñanzas.

#### 4.4. HISTORIA: ORÍGENES Y EVOLUCIÓN

Para comprender la historia y la evolución de las enseñanzas de Arte Dramático en España se hace indispensable contemplar el recorrido, tanto en su dimensión histórica como en el aspecto legislativo, realizado por la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Juan José Granda (2000), en su *Historia de una Escuela Centenaria*, narra así el referido proceso:

La actual RESAD tiene su origen en 1831. Aquel año se da forma al Real Conservatorio de Música y Declamación, cuya impulsora es la reina María Cristina de Borbón, cuarta esposa de Fernando VII. La princesa napolitana, gran aficionada a la música y al teatro lírico, había tenido como uno de sus primeros gestos la creación en 1830 de un conservatorio de música bajo la dirección del tenor italiano Francesco Piermarinni. Su intención era poner remedio al penoso estado en que se encontraba la formación musical. Un año después, sus consejeros advirtieron a la Señora que la influencia italiana había dejado fuera de toda protección nuestro teatro de verso, tomándose entonces la decisión de ampliar el Conservatorio con la fundación de una Escuela Nacional de Declamación.

Con anterioridad, Isidoro Máiquez (1768-1820), reconocido por sus contemporáneos como el más grande intérprete que España pudo tener nunca, ya había denunciado el decadente y embrutecido panorama actoral y había expuesto la necesidad de establecer unas enseñanzas teatrales. Su semilla contribuiría a mentalizar a los asesores reales, aunque algunos, como el meritorio José Manuel de Arjona, chocarían desafortunadamente con él. Máiquez seguía las pautas marcadas por Talma, el gran renovador francés de la Comédie Française.

La sede del Conservatorio de Música y Declamación se sitúa en el palacio del Marqués de Revillagigedo, que tenía su entrada por la calle de Isabel la Católica y por el número 25 de la plaza de los Mostenses. Sus enseñanzas comprenden: Declamación, Literatura y Primeras Letras, Religión, Esgrima, Música y Lenguas.

En 1911, por Real Decreto de 11 de Octubre, se promulga el reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación, estableciéndose para la sección teatral las enseñanzas oficiales de Declamación Práctica, Indumentaria, Historia de la Literatura Dramática, Esgrima y Solfeo. Este reglamento y sus enseñanzas permanecen vigentes hasta la Segunda República.

El 14 de abril de 1931 es proclamada la Segunda República, y el cambio de denominación del Conservatorio no se hace esperar: Conservatorio Nacional de Música y Declamación. (...) Por un decreto de 11 de marzo de 1952, la sección de Declamación del Real Conservatorio pasa a denominarse Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Guillermo Díaz-Plaja, profesor de Historia de la Literatura Dramática, es el promotor incansable de la reforma y pasa a convertirse en director de la nueva Escuela. Su mandato marca las líneas de lo que sería el centro hasta su traslado de nuevo al Teatro Real en 1966 y hasta la siguiente reforma de 1967, que no será otra cosa que la plasmación de los cambios auspiciados por el influyente catedrático.

El plan de estudios de 1966 comprendía las siguientes materias impartidas en tres años: Dicción y Lectura Expresiva, Mimodrama, Interpretación, Prácticas Escénicas, Historia del Traje, Ambientación Escénica, Cultura Dramática, Historia del Teatro, Historia de la Cultura, Psicología del Gesto, Caracterización, Historia de la

Interpretación y Prácticas de Acomodación Interpretativa a las Técnicas de la Televisión y Radio.

El 3 de octubre de 1990, se aprueba la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo, la denominada LOGSE, y en su contenido se especifica que las enseñanzas de Teatro pasan a ser de rango universitario. Los reales decretos de 26 de junio y 1 de agosto de 1992 dictan normas y establecen el currículo de las enseñanzas de Arte Dramático. A partir de ese momento, se pueden estudiar en la RESAD tres especialidades con sus siete recorridos: Interpretación (en cuatro recorridos), Dirección de Escena y Dramaturgia en dos recorridos y Escenografía. (Extractos de Granda, 2000)

Como apuntábamos antes, en la actualidad estos estudios se regulan según el Real Decreto 1614/2009 modificado por el Real Decreto 21/2015, reforma que se realizó a colación de la entrada en vigor del “Plan Bolonia” y con el fin de adecuar las enseñanzas artísticas al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). En esta dirección se trabajó desde las escuelas para adecuar los currículos y los planes de estudio a un marco que nada tenía que ver con el instaurado y que incluía desde un sistema de créditos ECTS, hasta la obligatoriedad de presentar un Proyecto Final de Carrera (ahora llamado Trabajo de Fin de Estudios o Trabajo de Fin de Grado), lo que requirió de un gran esfuerzo por parte del profesorado, acompañado por las grandes ventajas que ofrece el reconocimiento y homologación del título a nivel Europeo:

Tras estos cambios, el perfil del alumnado de Arte Dramático se transformó sensiblemente y, en donde antes se pedía dotar al alumnado de una formación artística y técnica a través de la cual desarrollara sus capacidades creativas, acentuando el carácter práctico de la formación y situando el mundo del teatro como objetivo de enseñanza y aprendizaje pedagógico, ahora se añadía la formación del estudiante como investigador y creador, formación que le permite desarrollar de modo integrado las capacidades artísticas, científicas y tecnológicas. También el perfil del profesorado varió, quedando definido como el de un profesional que forma a profesionales de la creación artística. En este contexto, el profesorado debe saber hacer, determinando las competencias profesionales y, a la vez, tener competencias pedagógicas e investigadoras en el ámbito artístico con una conciencia positiva del nivel superior que imparte. (Pérez de Amézaga Esteban, 2015:54)

El cambio al EEES se hizo efectivo y, durante tres cursos académicos en los que convivieron el plan antiguo y el nuevo, las ESAD otorgaron el título de grado al alumnado matriculado a partir de 2009. Un año antes de que estos estudiantes terminaran sus estudios (mientras cursaban 3º), el 2 de febrero de 2012, el Tribunal Supremo<sup>1</sup> a instancias de un recurso interpuesto por la Universidad de Granada, anuló la legitimidad de las enseñanzas artísticas superiores para expedir el título de grado, legitimidad que, según la Constitución Española, solo poseen las Universidades. La entrada en vigor de la LOMCE, según reza el artículo 43, devuelve el título expedido por las enseñanzas artísticas al "equivalente a todos

---

<sup>1</sup> Sentencia de 5 de junio de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. E igualmente se anulan las expresiones «de grado» y «graduado o graduada» contenidas en el título, articulado y anexos de los Reales Decretos 630 a 635/2010, de 14 de mayo, por los que se regulan el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, en Arte Dramático, en Música, en Danza, en Diseño, en Cerámica y Vidrio y en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 21 de diciembre de 2012, núm. 306, Sec. I, pp. 86883.

los efectos al título de grado". Controvertida cuestión ésta y que requiere de gran atención para su justo análisis, lo que no corresponde a esta investigación al separarse del objeto de estudio, pero que es necesario señalar en orden a clarificar la peculiar situación actual en la que se encuentran las enseñanzas artísticas en España.

#### 4.5. LA ESAD DE GALICIA

A continuación, dada la implicación de la ESAD de Galicia en esta investigación, es preciso realizar una breve introducción a las vicisitudes que propiciaron su creación oficialmente en el año 2005, tal y como se relata en la página web del centro (Esadgalicia.com, 2017):



Figura 39. ESAD de Galicia (Vigo, Pontevedra)

A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia foi creada pola Consellería de Educación e Ordenación Universitaria mediante o Decreto 145/2005 do 2 de xuño, publicado no Diario Oficial de Galicia con data do 6 de xuño de 2005. Medio ano despois o Diario Oficial de Galicia, no seu número 50 do 13 de marzo de 2006, publicaba o Decreto 42/2006, do 23 de febreiro, polo que se modificaba o anterior Decreto 145/2005, e a Escola Superior de Arte Dramática pasaba a denominarse Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. A Orde do 16 de xuño de 2008, da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, publicada no Diario Oficial de Galicia do luns 4 de agosto de 2008, autoriza as ensinanzas que se imparten na mesma.

Coa denominación proposta, Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, a comunidade escolar do centro tamén quería asumir o seu legado histórico, sabéndose debedora e herdeira de experiencias anteriores nas que xa latexaba esa necesidade e o desexo de contar cunha institución pública de educación teatral superior. Na xenealoxía desa preocupación pola formación teatral ocupan un lugar preferente empresas colectivas do calado da Escuela Regional Gallega de Declamación, que funciona na Coruña entre 1903 e 1905 e na que van iniciar as súas actividades profesionais actores e directores como Bernardo Bermúdez Jambrina ou Eduardo Sánchez Miño, quen pouco despois funda a Escola Dramática Galega, coa que propón desenvolver un proxecto de creación teatral vinculado ao Teatro Romea de Ferrol.

Son estas compañías que apostan decididamente pola creación escénica en lingua galega mantendo unha denominación que facía unha referencia explícita á urxente necesidade de formación regulada. Anos despois, en 1919 preséntanse na Coruña o Conservatorio Nazonal do Arte Galego, promovido pola Irmandade da Fala da capital herculina e alentada por creadores e intelectuais galeguistas do calado de Xaime Quintanilla ou Antón Villar Ponte, e ocupando o posto de director artístico Fernando Osorio Docampo, formado no Conservatorio Superior de Lisboa, e profesional do teatro por formación e vocación. A pesar da súa curta vida, aquel Conservatorio veu poñer unha vez máis de manifesto a necesidade da formación, que tamén reivindicaron os continuadores da experiencia na propia Irmandade ao presentar en 1922 a Escola Dramática Galega, coa mesma vocación educativa e á fronte da que se sitúa Leandro Carré Alvarellos, autor dun pequeno prontuario de declamación publicado naquelas datas nas páxinas do semanario *A Nosa Terra*.

Naqueles anos de efervescencia no activismo político, cultural, educativo ou artístico, as páxinas de xornais como *El Pueblo Gallego* foron testemuñas da actualidade e continuidade da idea, que unha e outra vez se presenta como necesidade urxente, ao

punto de que intelectuais de moi diversa filiación reclaman a constitución dunha tal escola, desde Armando Cotarelo Valledor ata Manuel Lustres Rivas, desde Jesús Bal y Gay ata Manuel Lugrís Freire. Quizais a necesidade dese centro de formación fose un dos poucos puntos de encontro nos debates que se producen naquela altura e ata 1936 arredor das orientacións do teatro en lingua galega.

Coa Ditadura, aquelas esperanzas de modernidade e progreso desapareceron nunha longa noite de pedra para a lingua, a cultura e a creación artística e o teatro galego esmoreceu por falta de posibilidades para a creación e a difusión. Só a finais dos anos setenta, e grazas ao esforzo e á vontade de moi diversos colectivos, desde os universitarios ata os veciñais, e coa contribución xenerosa das diferentes agrupacións escénicas, se abren novas esperanzas e vieiros novos. Coa posta en marcha da Mostra de Ribadavia, e coas Mostras de Teatro e o Concurso de Obras Teatrais en Galego, que supón unha proposta de mellora e dignificación do noso teatro, e co impulso que recibe a creación dramática e teatral coa proposta de profesionalización que se formula por volta de 1978, as necesidades de formación volven agromar con forza e de novo volve coller corpo a idea dun centro superior de formación que vai acompañar todas as reivindicacións da comunidade teatral no seu conxunto, ao tempo que xorden as primeiras escolas municipais e aulas de teatro e cando se volven presentar compañías e agrupacións cunha denominación escolar como a Escola Dramática Galega da Coruña ou o Obradoiro de Aprendizaxe Teatral Antroido.

A creación do Centro Dramático galego en 1984 e do Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais en 1989 supoñen fitos no proceso de lexitimación e institucionalización dun teatro propio, que se vai ver complementado con outras medidas de configuración do sistema teatral. Será a partir dos anos 90, e despois da celebración do Primeiro Encontro do Teatro Profesional, celebrado en Ferrol en 1988, cando a necesidade da Escola se deixe sentir aínda con máis forza e na década dos noventa sucédense as iniciativas para activar proxectos en diferentes puntos da nosa xeografía.

En 1996 a Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia salientaba esa necesidade nun documento publicado nese ano co título de Necesidade dunha política teatral. Eventos como os Encontros do Teatro de Galicia e Portugal, celebrados entre Viana do Castelo e Cangas do Morrazo entre 1997 e 1999 incidiron aínda máis, se cabe, nesa necesidade. Finalmente, en 1998 o Consello da Cultura Galega publicaba un estudo titulado Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. Proxecto no que se desenvolvía unha proposta ao abeiro do disposto na lexislación vixente. A presentación daquel traballo remataba cun parágrafo de recoñecemento e agradecemento ás persoas que tiñan presentado proxectos similares con anterioridade, coas palabras seguintes: “estamos tamén seguros de que farán seu este proxecto que nace como suma de todos os anteriores pois co seu traballo, en certa medida inaugural, souberon dar conta dunha necesidade agora compartida por amplos sectores da sociedade galega”.

Naquel preámbulo tamén se afirmaba a necesidade de dotar o crecente tecido teatral galego de instrumentos que garantisen a súa plena regularización e o seu progresivo desenvolvemento, lembrando que o das artes escénicas constitúe un sector produtivo que xera benestar social, riqueza e crea o seu propio mercado de traballo, cada vez máis rico e diversificado. A ESAD de Galicia é, nesa dirección, unha institución singular e fundamental para o desenvolvemento do sistema teatral e cultural de Galicia. Polo tanto nace e debe desenvolverse cunha clara vontade de facer país e de traballar polo progreso social, económico e cultural desta comunidade e dos seus habitantes, promovendo e proxectando a creatividade das súas xentes no interior e no exterior.

Ao longo destes anos de existencia a ESAD veu implantando as ensinanzas autorizadas e desenvolvendo outras iniciativas como o Plan de Formación Permanente dos Traballadores e Traballadoras das artes escénicas, en colaboración coa Axencia Galega das Industrias Culturais, un Campus Internacional de Verán das Artes Escénicas en colaboración co Concello de Vigo, o Obradoiro de Investigación Teatral Teatronova en colaboración con Caixanova, o Proxecto Teatro en Acción en colaboración co Fondo Galego de Cooperación e Solidariedade, o Premio Internacional de Interpretación Marta Sieiro ou unha liña específica de publicacións en colaboración coa Secretaría Xeral de Política Lingüística e a Editorial Galaxia. Tamén organiza conferencias e seminarios de traballo nos que teñen participado destacadas personalidades da escena galega e internacional. (Esadgalicia.com, 2017)

Procede y conviene citar, también, el reciente estudio de López Silva (2015), que publican la Universidad de Santiago de Compostela y la Xunta de Galicia, titulado *Resistir no escenario, cara a unha historia institucional do teatro galego*, en el que la autora desarrolla y analiza ampliamente el tema. Con el fin de concretar y aproximarnos lo máximo posible a la situación actual de la ESAD de Galicia, reproducimos a continuación el siguiente fragmento:

Na súa sección de Música e Artes Escénicas (O Consello da Cultura Galega), coordinada por Ramón Castromil, creárase, entón (1997) unha Comisión de Teatro formada por Eduardo Alonso, Xosé Manuel García Iglesias, Manuel Guede, Cándido Pazó, Gustavo Pernas, Rodrigo Porral, Xosé María Sánchez, Manuel F. Vieites, Dolores Vilavedra e Damián Villalaín, que tiña como obxectivo principal a realización dun proxecto-proposta para a creación dunha Escola Superior de Arte Dramática en Galicia, traballo que se materializou en 1998 coa publicación do volume *Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. Proxecto*. A partir de aí, e paralelamente á insistencia tanto de Carlos Casares (ata o seu repentino falecemento, en 2002) coma dos poñentes, sucederíanse os traballos orientados a dar forma definitiva á idea que, por primeira vez, contaba cun apoio institucional forte para poder pórse en marcha.

Así, na prensa pairaba o clima de creación da Escola desde 1998, sobre todo, facendo eco da resposta dos partidos políticos e dos concellos á proposta lanzada polo Consello da Cultura Galega con apoio da Consellería de Educación na busca de espazos desde que, en 2001, o Presidente da Xunta (Manuel Fraga Iribarne) anunciou o compromiso de creación da Escola. Santiago, ofrecía algúns centros de primaria, Casa Hamlet (escola de teatro privada de A Coruña) propuña albergar a Escola desde a Deputación da Coruña, mentres que a Escola de Belas Artes de Pontevedra facía plans para facerse cargo dos estudos superiores de ensinanzas artísticas, ao tempo que xa o Concello de Vigo se postulaba como sede forte desde 2003. A prensa tamén facía eco dun clima de opinión que se ía creando en favor e en contra da Escola. Os que estaban en contra preocupábanse esencialmente pola súa posición de, quizais, excesiva institucionalidade, facendo perigar a posición que no sistema teatral ocupaban outras institucións ou persoas. Así, Damián Villalaín declaraba en xullo de 2003 a necesidade de que Galicia tivese un centro de ensino en arte dramático no nivel superior que superase a actividade municipal dando verdadeira lexitimidade a tódolos aspectos do teatro galego, Carlos Blanco, por exemplo, declaraba en 2004, que a futura escola de arte dramática non fose “un mamotreto funcional”. Sexa como for, o certo é que entre 1998 e 2004, malia o clima de opinión e malia a teórica dispoñibilidade política, o proxecto entraba nunha parálise que só se desbloquearía un ano despois. En xuño de 2005, por fin, publícase no DOG o Decreto de Creación da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. En agosto dese mesmo ano publícase o Decreto 220/2005 do 7 de xullo, polo que se establece o currículo das ensinanzas superiores de arte dramática e se regula a proba de acceso a estes estudos, isto é, o articulado legislativo polo que

había de funcionar a ESAD e polo que se convocarían, en setembro, as primeiras probas.

(...) Actualmente no seu décimo ano de funcionamento, a ESAD de Galicia ten implantados os estudos de Interpretación opción textual e xestual e Dirección de Escena, Dramaturxia e Escenografía. A partir do curso 2008-2009, e xa co novo plan de estudos derivado da súa inserción no EEES, a Escola integraría algunha novidade no relativo á clasificación das especialidades (uníronse Dramaturxia e Dirección de Escena nunha soa titulación), alén da integración de tódolos itinerarios opcionais nunha soa especialidade para os estudantes que comecen no primeiro curso. Alén desa formación, a ESAD colabora nun Master investigador en Artes Escénicas da Universidade de Vigo que presenta dúas liñas, Estudos Teatrais (máis teórico-literaria) e Pedagogía Teatral (máis práctico-escénica). Alén diso, un proxecto de formación aberta e permanente, conveniado con diversas institucións entre as que destacan a AGADIC, o Concello de Vigo e a editorial Galaxia, contempla a realización de cursos de formación de actores, de acción para a integración laboral dos estudantes e un Campus de Verán que se inaugura no mes de xuño de 2008 baixo o nome de Escenika. (López Silva, 2015:338-340).

Durante el curso 2015/2016, la ACSUG ha comenzado el proceso de acreditación de la ESAD de Galicia, que ha superado la primera fase del proceso. Las Enseñanzas Artísticas continúan sin pertenecer a la Universidad aunque ya ha comenzado a recorrerse un camino que, previsiblemente, terminará con la adscripción y posterior integración de estas enseñanzas a la Universidad en el marco del Sistema Universitario de Galicia (SUG).





## CAPÍTULO 5 METODOLOGÍA

---

Tras el estudio del marco teórico en que se inscribe esta tesis, en el capítulo que desarrollamos a continuación vamos a exponer el planteamiento de la fase empírica de nuestra investigación. Explicaremos los pormenores del diseño de investigación, definiremos el objeto de estudio, plantearemos nuestras preguntas de investigación, expondremos la selección de los instrumentos de recogida de información y de las muestras, el acceso al campo de estudio y los sistemas de análisis de los datos.

La justificación de nuestro proceder, desde el paradigma de investigación descriptivo-interpretativo, parte de un enfoque de investigación cualitativa en educación que responde a las siguientes características (Eisner, 1991; Taylor y Bogdan, 1987):

1. Su objetivo último se dirige hacia el estudio de los hechos y fenómenos educativos en su contexto general de actuación.
2. Se interesa por el significado más que por la mera descripción de los hechos, de ahí su enfoque subjetivo en la percepción de la realidad.
3. Parte de concepciones abiertas sobre la realidad estudiada, lo que implica no desechar, de entrada, ninguna de las posibles alternativas de respuesta.
4. Su procedimiento de trabajo es de tipo inductivo, mediante el análisis en profundidad de muchos casos particulares, pretende llegar a establecer generalizaciones, siendo sus puntos de partida muy débiles.
5. Suele trabajar con las muestras de sujetos situadas en su escenario natural, por lo que no recurre, en general, a la selección aleatoria de sujetos.
6. Se genera un contacto directo entre el investigador y el objeto de investigación, lo que puede producir interferencias e implicaciones mutuas, que pueden distorsionar la propia realidad estudiada.
7. Debe recurrir a la triangulación de métodos, tanto en la recogida como en el análisis de datos, para evitar sesgos y visiones parciales, ello contribuye a aumentar la propia validez de los resultados.

8. Prima el lenguaje expresivo de tipo conceptual y metafórico, frente al de tipo estadístico y de algoritmos. Ello permite una riqueza de matices sobre los fenómenos estudiados.
9. Dado su carácter descriptivo-analítico, puede servir de base para generar hipótesis de trabajo, sobre las cuáles pueda actuar el método cuantitativo.

Nuestro objeto de estudio es conocer y valorar cuál es la incidencia y la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral que se lleva a cabo en las ESAD. Describimos cómo se desenvuelve en Interpretación en general y en *Commedia dell'Arte* en particular y cómo se concreta en las guías didácticas aportadas por los centros para proceder, después, al análisis e interpretación de las mismas. La razón de ocuparnos también de la Interpretación en general se debe a que, como vimos en el marco teórico, es en ese contexto donde cabe encontrar –aunque sea escasa y se considere que debía ser mayor– la presencia de la *Commedia dell'Arte*.

Recurrimos al estudio de las opiniones de informantes clave y grupos de interés con el fin de recabar diferentes visiones y perspectivas sobre el tema en cuestión, al objeto de enriquecer nuestra comprensión. Por ello, nos dirigimos a docentes y discentes de las citadas escuelas y consideramos también las opiniones del entorno profesional de las artes escénicas mediante cuestionarios.

La implicación personal del investigador con el objeto de estudio pasa por la pertenencia al cuerpo docente de una de las ESAD, lo que supone una serie de ventajas y algún inconveniente. La principal ventaja es el fácil acceso a los grupos de interés y al propio campo de estudio, además de la posibilidad de aplicar directamente los conocimientos que se desprenden de este trabajo. El principal inconveniente es un posible sesgo que pudiera interferir en los resultados presentados, lo cual se vigila con celo desde la dirección de esta tesis y, como cabe esperar, desde quien la suscribe.

Recurrimos, también, a la triangulación de las diferentes fuentes de datos, que tratamos de que representen a los distintos colectivos de las artes escénicas para poder contrastar las distintas visiones y dar validez a los resultados.

En pos de ganar en matices, hemos querido respetar las formas de expresión empleadas tanto en las guías docentes como en las entrevistas, sin juzgar ni censurar las opiniones o los modos de los participantes. Con todo, el lenguaje se tornará irremediablemente estadístico y algorítmico en la fase de análisis de los datos de los cuestionarios cerrados. El análisis cuantitativo tiene también cabida en este ejercicio, en el que se contabilizarán elementos como la presencia de las distintas competencias y contenidos en las guías docentes, o la cantidad de inclusiones de la *Commedia dell'Arte* en dichas guías.

Tras esta breve introducción, damos paso a la presentación de nuestro planteamiento metodológico.

## **5.1. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN**

### **5.1.1. Definición del objetivo**

Comenzamos por revisar la formulación del problema de investigación detectado. Un problema de investigación debe reunir las siguientes características (Hernández, Fernández y Baptista, 2010):

1. Ser real: debe partirse de un problema percibido o sentido.

2. Ser factible: que reúna las condiciones para ser estudiado, es decir, que esté al alcance del investigador.
3. Ser relevante: que tenga relevancia en la práctica, que sea interesante, importante y actual, que pueda aportar soluciones.
4. Ser resoluble: puede formularse una hipótesis como tentativa de solución siendo posible comprobar dicha hipótesis determinando un grado de probabilidad.
5. Ser generador de conocimiento: la solución del problema debe contribuir a la creación de conocimiento pedagógico o debe cubrir alguna laguna en el conocimiento actual.
6. Ser generador de nuevos problemas: la solución del problema debe conducir a nuevos problemas de investigación.

Pues bien, teniendo en cuenta estos parámetros, planteamos el presente problema de investigación: existe una escasa presencia de los contenidos propios de la *Commedia dell'Arte* en los currículos de las ESAD, concretamente dentro de la especialidad de Interpretación en su itinerario Textual, tanto en los contenidos de sus materias troncales de Prácticas y Sistemas de Interpretación como en su oferta de disciplinas optativas.

El objetivo general de esta tesis es demostrar que la *Commedia dell'Arte* es pertinente y relevante para la formación actoral, para lo que vamos a proporcionar una información rigurosa, contrastada y sistematizada sobre el estado actual y prospectiva de la *Commedia dell'Arte* en la formación de actores y actrices. Para ello, emplearemos tres diferentes modelos de estudio:

1. Un análisis en profundidad de las guías docentes de las materias de Prácticas y Sistemas de Interpretación y de las optativas específicas de *Commedia dell'Arte* de las ESAD.
2. Un análisis de la presencia, la relevancia y la postura que, respecto de la utilidad de la práctica de la *Commedia dell'Arte* mantienen:
  - A. Profesorado especialista (a través de cuestionarios abiertos y entrevistas en profundidad a diversas personas que son reconocidas como una autoridad en el campo de la formación actoral y la *Commedia dell'Arte*).
  - B. Estudiantes de Arte Dramático (a través de un cuestionario a los alumnos de la ESAD de Galicia).
  - C. Profesionales del medio (a través de un cuestionario a los miembros de la Asociación de Actores e Actrices de Galicia [AAAG] y a un grupo voluntario de profesionales de las artes escénicas).
3. Un análisis que, mediante la triangulación de las cuatro fuentes mencionadas, identifique las principales convergencias y divergencias respecto al objetivo general que hemos planteado.

El primer estudio consiste en el análisis de la correspondencia entre las competencias que se declaran en las guías de las disciplinas pertenecientes a la materia de Prácticas y Sistemas de Interpretación y las de las guías específicas de *Commedia dell'Arte*, de modo que podamos apreciar cómo éstas sirven para promover y reforzar aquéllas. En el caso de los contenidos procedemos siguiendo el mismo sistema.

Para la elaboración del segundo y el tercer estudio, realizamos un proceso de selección de informantes clave que integrarán la muestra a analizar, entre los que figurarán alumnos,

profesores, actores y directores, tanto del mundo del teatro como del medio audiovisual. Procederemos, entonces, a la elaboración de los instrumentos de recogida de datos, en este caso al diseño de modelos de entrevistas y cuestionarios, para lo que hemos decidido emplear la herramienta Google Forms<sup>1</sup> y, tras la recogida de la información, realizaremos su análisis e interpretación empleando los programas Atlas.ti y SPSS.

### 5.1.2. Preguntas de investigación

Tras la exposición del objetivo principal y de los tres estudios en los que hemos decidido articularlo, pasamos ahora a detallar cuales son las preguntas de investigación a las que esperamos poder dar respuesta mediante la metodología descrita.

A continuación presentamos una batería de preguntas encaminadas siempre a detectar los diferentes elementos que consideramos determinantes para el análisis y la interpretación de la relevancia, tanto histórica como actual, de la *Commedia dell'Arte* para la formación actoral. Ambos análisis se complementarán entre sí y se vincularán con el marco teórico, de forma que las respuestas definitivas a los interrogantes planteados serán producto de la triangulación de las fuentes de datos citadas.

- a) ¿Cuál es el origen de la *Commedia dell'Arte*?
- b) ¿Cuál es la cronología concreta de la *Commedia dell'Arte*? ¿Dónde se interrumpe la línea de la tradición?
- c) ¿En qué se basan los autores que afirman que no existe o que desapareció?
- d) ¿En qué consiste la *Néo-Commedia dell'Arte*?
- e) ¿Quiénes son los considerados “maestros” en la actualidad?
- f) ¿Qué presencia tiene la *Commedia dell'Arte* en las ESAD?
- g) ¿En qué consiste la formación actoral en Interpretación Textual en las ESAD? ¿Cómo se distribuyen las competencias y los contenidos?
- h) ¿Qué competencias y contenidos son comunes a la materia de Interpretación y a las disciplinas de *Commedia dell'Arte*?
- i) ¿Cómo se estudia la *Commedia dell'Arte* en las ESAD? ¿Cómo se articula en las disciplinas obligatorias de especialidad y en las disciplinas optativas?
- j) ¿En base a qué fundamentos se establece su didáctica y en qué consiste?
- k) ¿Por qué incluir la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral?

### 5.1.3. Selección de métodos para la recogida de información

Procede, ahora, exponer en qué consiste la doble metodología, cualitativa y cuantitativa que es la que empleamos para resolver las cuestiones mencionadas. Las opciones que ofrece la investigación dentro del paradigma interpretativo pueden ser muy variadas en técnicas y procedimientos, con predominio de instrumentos cualitativos (entrevistas, observaciones, análisis de documentos, estudio de casos, etc.).

---

<sup>1</sup> Ver: Lorca, S., Carrera, X. & Casanovas, M (2016). *Análisis de herramientas gratuitas para el diseño de cuestionarios online*. Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación. N° 49 Julio 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.12795/pixelbit.2016.i49.06>.

En primer lugar, hemos planteado una aproximación cualitativa una aproximación cualitativa mediante un análisis documental. Empleamos esta actividad sistemática y planificada para rastrear la presencia que tiene la *Commedia dell'Arte* en el currículo de las ESAD. Para ello, recopilamos las guías docentes de la materia de Interpretación y de las diferentes disciplinas que la componen, como los talleres integrados o los Trabajos de Fin de Estudios, además de las propias de la disciplina optativa de *Commedia dell'Arte*.

Así, pudimos establecer cómo se reparten las competencias y contenidos en los diferentes cursos y qué coincidencias existen entre las guías de *Commedia dell'Arte* y las del resto de disciplinas, para determinar cómo actúa o puede actuar la práctica de dicha disciplina sobre el vigente currículo de los estudios de arte dramático.

En segundo lugar, hemos abordado la distribución de cuestionarios estructurados que se componen de varios bloques de preguntas abiertas o cerradas dependiendo de la pertinencia en cada caso, con el fin de manejar la información de forma sencilla y obtener respuestas concretas y cuantificables. Para su elaboración, empleamos la herramienta online Google Forms por tratarse de un software gratuito, muy intuitivo y *online*, lo que facilita el acceso a los individuos de una manera sencilla, además de ofrecer resultados de forma inmediata con un formato de presentación muy visual, fiable y manejable.

Procedimos a la realización de entrevistas en profundidad, también estructuradas, pero con preguntas abiertas, ya que éstas permiten a los informantes mayor libertad de respuesta y, así, evitar perder información que pudiera ser relevante. Estas entrevistas se llevaron a cabo empleando medios de comunicación directa como el teléfono o la video-conferencia.

Los formatos que se emplearon para cada grupo de informantes fueron los siguientes:

- Cuestionarios abiertos a profesores de Interpretación de las ESAD que imparten o han impartido contenidos relacionados con la *Commedia dell'Arte*.
- Entrevistas en profundidad a diversos especialistas que son reconocidos como una autoridad en el campo de la formación actoral y la *Commedia dell'Arte*.
- Cuestionarios cerrados al alumnado de la ESAD de Galicia.
- Cuestionarios cerrados a los miembros de la Asociación de Actores e Actrices de Galicia.
- Cuestionarios cerrados a una selección de profesionales de las artes escénicas.

#### **5.1.4. Selección de las muestras**

Para realizar la selección de las muestras objeto de estudio seguimos las cinco etapas que caracterizan un proceso de muestreo:

- 1) Definición o selección del universo, entendido como “todos los posibles sujetos o medidas de cierto tipo”.
- 2) Determinación de la población o parte de ella a la que el investigador tiene acceso.
- 3) Selección de la muestra invitada o conjunto de elementos de la población a los que se les pide que participen en la investigación.
- 4) Muestra aceptante: la parte de la muestra invitada que acepta participar.
- 5) Muestra productora de datos: la parte de la muestra aceptante que realmente produce datos.

En nuestro caso, nos enfrentamos a tres unidades de análisis o “universos” de diferente índole. Al tratarse de una investigación sobre la formación actoral, debemos dirigirnos a las instituciones, escuelas o academias que se ocupen de dicha formación y, también, a los agentes implicados en dicha actividad, a saber: profesorado, alumnado y profesionales de las artes escénicas. Identificadas las unidades de análisis, delimitamos la población a la que tenemos acceso, con lo que configuramos los cinco modelos siguientes:

1. ESAD oficiales, públicas o concertadas del territorio español que durante el curso 2014-2015 tuvieran en activo los cuatro cursos de la especialidad de Interpretación en su recorrido textual, descartando centros privados y/o grados universitarios dado que su estructura y funcionamiento no se ajustan a la misma normativa.
2. Profesorado de los Departamentos de Interpretación de las ESAD participantes que impartieran o que hubieran impartido en algún momento contenidos de *Commedia dell'Arte* o la propia disciplina.
3. Alumnado de las ESAD participantes de todas las especialidades y recorridos, independientemente de si hubieran cursado, o no, contenidos de *Commedia dell'Arte*.
4. Expertos en *Commedia dell'Arte*, esto es, profesionales especializados destacados en el medio teatral que ejerzan en el territorio español y que, además de su dedicación profesional habitual, desarrollen o hayan desarrollado la docencia en entornos públicos y/o privados.
5. Profesionales de las artes escénicas y audiovisuales de todos los ámbitos, del entorno de Galicia y de otras procedencias geográficas, independientemente de su formación y de su conocimiento de la *Commedia dell'Arte*.

En el análisis cualitativo, la selección de los sujetos se realizó a través de un muestreo no probabilístico, que es aquél en el que la selección de los individuos de la muestra no depende de la probabilidad, sino que se ajusta a otros criterios relacionados con las características de la investigación o de quien selecciona la muestra. Se trata, por tanto, el nuestro, de un muestreo no probabilístico, pues no buscamos cuantificar con el objeto de generalizar unos resultados estadísticos sino, y esto es importante, identificar y analizar las cualidades de un modelo educativo.

Entre las principales ventajas de este tipo de muestreo, cabe señalar que: es menos lento y costoso y se selecciona la muestra con los individuos que interesan a efectos del estudio. Por el contrario, entre las desventajas, cabe destacar que: es difícil generalizar los resultados de la investigación a otros sujetos, es menos representativa de la población y hay una mayor probabilidad de error debido a los sesgos del investigador.

En este caso hemos, utilizado un muestreo de conveniencia, ya que la muestra se ha seleccionado, como su nombre indica, por conveniencia del propio investigador y de las características del estudio, para lo que se selecciona directa e intencionadamente a los individuos de la población que cumplen con unas características específicas. El caso más frecuente en este procedimiento es utilizar como muestra los individuos a los que se tiene fácil acceso (Hernández, Fernández y Baptista, 2010).

En el primero de los casos, se envió comunicación y nos pusimos en contacto por vía telefónica y/o correo electrónico con todas las ESAD que cumplen con los requisitos marcados. Existen 15 centros con estas características en el territorio español, como ya anunciamos en el apartado 2.2, y los 15 fueron invitados a participar. De ellos, 13 ESAD aceptaron colaborar en la investigación. El siguiente paso fue localizar a los docentes

encargados de impartir la disciplina optativa de *Commedia dell'Arte* o bien que la incluyeran como contenido en sus guías, tras analizar las ofertas educativas y las guías de los diferentes centros. Esto nos llevó a una población compuesta por 9 docentes, de los cuales descartamos necesariamente a uno por tratarse del doctorando que firma esta tesis. Otro más fue descartado porque en la ESAD de Murcia, a pesar de que la disciplina optativa figura en el plan de estudios, al no estar siendo impartida no tiene ningún docente asignado. Aún nos vimos en la obligación de descartar a otro más por no conseguir localizarlo, tras diversos intentos de contactar con él. Contemplamos por tanto, una muestra teórica compuesta por 9 docentes de la que resulta una muestra final de 6 profesores y profesoras.

Respecto al alumnado, en un primer momento nos planteamos invitar a toda la población de todas las ESAD participantes. Dado que se trata de un muestreo no probabilístico y que la falta de acceso a tal volumen de individuos la convertía en inasumible, decidimos contar con una representación de aquellos a los que teníamos fácil acceso, reduciendo la población a la ESAD de Galicia. Siendo así, invitamos a todos los alumnos y alumnas de todos los cursos, recorridos y especialidades, con el objetivo de que la muestra fuera suficiente como para que estuviera representada toda la diversidad tipológica que compone al grupo objeto de análisis. Tras un tiempo razonable y varias solicitudes a una población invitada compuesta por 174 alumnos, conseguimos la participación de 49 informantes.

A continuación, detallamos las características concretas de la muestra productora de datos del grupo formado por el alumnado:



\* A la anterior pregunta respondieron 47 de los participantes.

Figura 40. Diagrama circular muestra alumnado por curso (Google Forms)

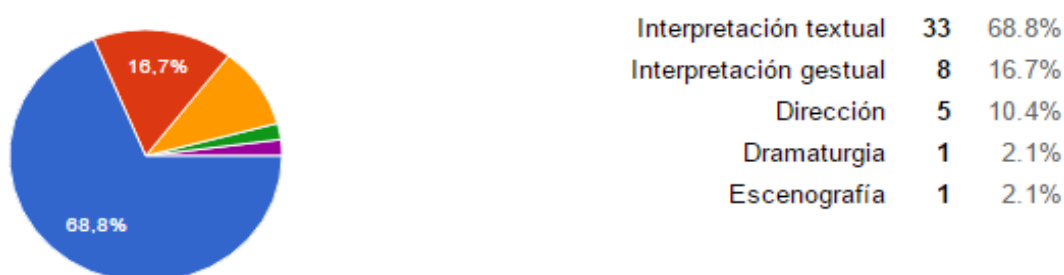
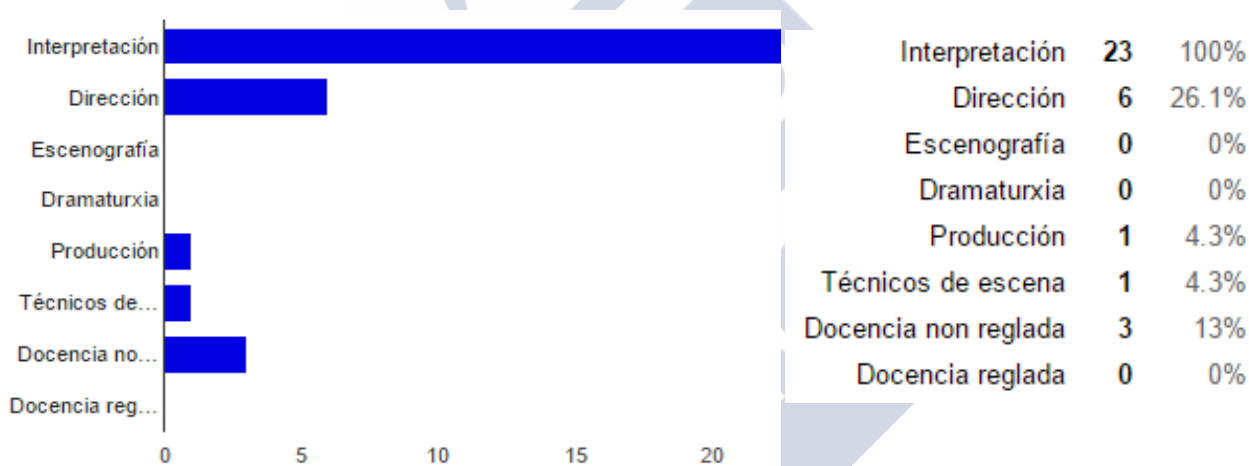


Figura 41. Diagrama circular muestra alumnado por especialidad (Google Forms)

La selección de especialistas en *Commedia dell'Arte* resultó bastante más sencilla dada mi vinculación personal con el entorno. Nuestro objetivo era seleccionar expertos que pudieran ofrecer una perspectiva global sobre el estado de la cuestión desde distintas perspectivas. Para ello buscamos diferentes entornos profesionales tanto geográficos como ocupacionales, con lo que decidimos entrevistar a un intérprete, un director y un docente especialista del ámbito privado, a ser posible procedentes de diferentes ciudades. Así, contactamos con la actriz ítalo-francesa Fabiana Gastaldello<sup>2</sup>; con Javier Oliva (Teatrodellazi.es, 2017), director de la Compañía Malagueña *Teatro del Lazzi* y con Bertý Tobias (Teatrestudis.com, 2017), director de la escuela *Estudis Teatre* de Barcelona, quienes accedieron muy amablemente a nuestra invitación y componen nuestra selección de expertos.

Para la selección de la muestra de profesionales de las artes escénicas, nos encontramos ante un número indeterminable de individuos, con lo que recurrimos a acotarla salvaguardando, además, el criterio de que se encontraran en el desarrollo (contrastable) de su actividad profesional. Para ello, nos pusimos en contacto con la Asociación de Actores e Actrices de Galicia, compuesta aproximadamente por 300 personas (Aaag.gal, 2017), desde cuya junta directiva enviaron en varias ocasiones nuestra invitación a la participación en este estudio. Aun así, la participación fue bastante baja y solo recibimos 23 respuestas que conforman la muestra definitiva. A continuación, detallamos las características concretas de los participantes:



\* En la anterior pregunta era posible marcar varias respuestas.

Figura 42. Diagrama de barras muestra AAAG por dedicación (Google Forms)

Formación	Cantidad	Porcentaje
Non teño formación en artes escénicas.	0	0%
Diversas aulas especializadas (de duración entre 40 e 160 horas)	3	13%
Programa completo de escolas de teatro privadas ou municipais (máis de dous anos)	3	13%
Titulados Superiores en Arte Dramática (Esad)	1	4.3%
Máster (universitario) en Artes Escénicas	7	30.4%
Doutorado (Relacionado coas Artes Escénicas)	0	0%

\* A la anterior pregunta respondieron 14 de los participantes.

Figura 43. Porcentaje muestra AAAG por formación (Google Forms)

<sup>2</sup> Actriz, investigadora y docente de la que adjuntamos currículum completo en Anexo V.

En vista de la escasa participación en la muestra anterior, nos vimos en la necesidad de ampliar la muestra, para lo que recurrimos a un medio de gran actualidad y que ofrece la posibilidad de contactar con gran cantidad de individuos y recibir respuestas de manera muy inmediata: las redes sociales<sup>3</sup>. Así, decidimos crear un grupo cerrado en Facebook formado por una selección de individuos relacionados con las artes escénicas, cuyo filtro principal consiste en que hayan tenido alguna relación directa con mi actividad profesional en algún momento y evitar, así, posibles intrusos que contaminarían la muestra. Una de las grandes ventajas que nos ofreció este medio fue poder contactar con individuos de diferentes nacionalidades y con diversas ocupaciones, lo que aporta perspectiva internacional y pluralidad al estudio. En definitiva, el grupo invitado fue de 317 individuos, de los cuales respondieron 110 en el plazo que marcamos de dos semanas, muestra que consideramos suficiente dada la dificultad del acceso a esta heterogénea población.

En este caso, las procedencias que declaran los informantes son las siguientes dentro del estado español: Málaga, Granada, Sevilla, Córdoba, Ourense, Pontevedra, A Coruña, Lugo, Madrid y Barcelona. Las procedencias internacionales son Padua, Grado, Roma, Reggio Emilia, Orte VT y Carmiano (Italia); Buenos Aires (Argentina), Bogotá (Colombia), São Paulo (Brasil), México D.F (México), New York, U.S.A., Paris (Francia) y Luxemburgo:

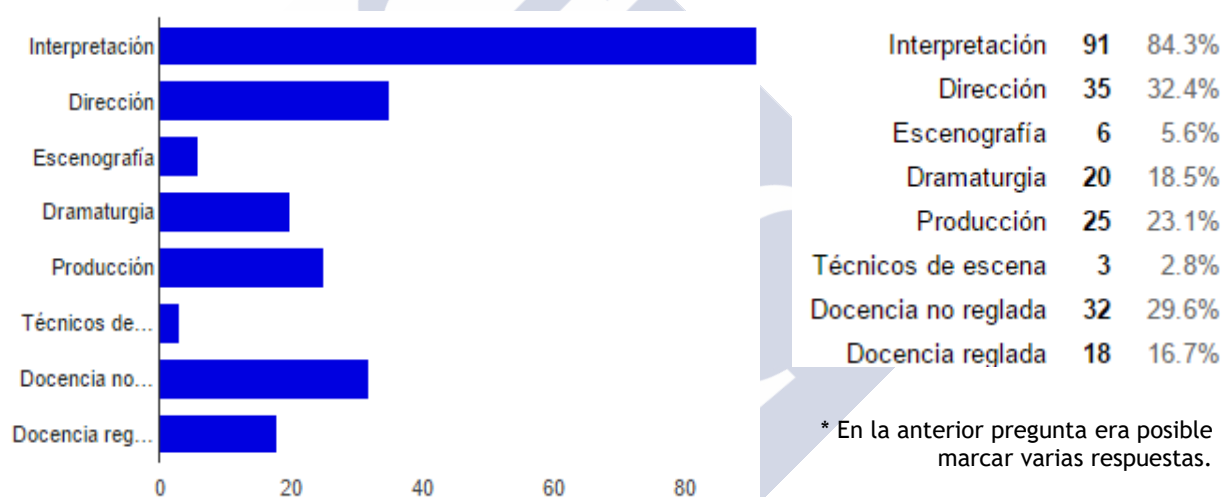


Figura 44. Diagrama de barras muestra Facebook por dedicación (Google Forms)

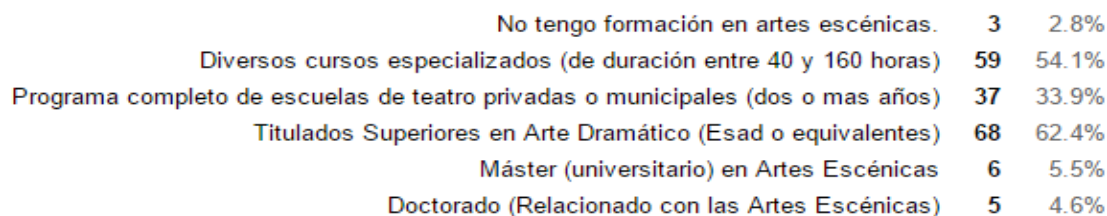


Figura 45. Porcentaje muestra Facebook por formación (Google Forms)

<sup>3</sup> Baltar, F. y Brunet, I. (2012). Social research 2.0: virtual snowball sampling method using Facebook, *Internet Research*, 22, 57-74. doi: 10.1108/10662241211199960.

En la siguiente tabla aparece el listado con las escuelas participantes y las guías docentes de las disciplinas que aportó cada una, que componen la muestra productora de datos:

Tabla 5. ESCUELAS PARTICIPANTES (n=12) Y GUÍAS DOCENTES (elaboración propia)

ESCUELAS	1ºCURSO	2ºCURSO	3ºCURSO	4ºCURSO	COMMEDIA DELL'ARTE
ESAD Asturias	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Taller Escénico Final 4º	Optativa
ESAD Canarias	Interpretación I *	Interpretación II	Interpretación III	Interpretación IV	
ESAD Castilla y León	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Interpretación IV	
ESAD Córdoba	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III* / Taller Siglo de Oro 3º	Taller final de Estudios	
ESAD Galicia	Interpretación I y II	Interpretación III y IV	Prácticas I* y II/Sistemas V* y VI	Talleres I y II/ Trabajo de Fin de Estudios	
ESAD Extremadura	Interpretación I	Interpretación II / Interpretación III	Interpretación VI / Taller de Interpretación I / Cámara	Taller de Interpretación II / Taller fin de grado 4º	
ESAD Málaga	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III / Taller Siglo de Oro 3º	Taller Fin de Grado	La máscara en la Commedia dell'Arte 3º
ESAD Mallorca	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Interpretación VI	
ESAD Murcia	Fundamentos I	Fundamentos II / Interpretación I	Interpretación II / Prácticas I	Prácticas II	Máscaras y Commedia dell'Arte 2º, 3º y 4º
ESAD Sevilla	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Taller Fin de Estudios	Optativa 3º
ESAD Valencia	Interpretación I y II / Improvisación	Prácticas actorales I y II / Cámara I	Taller de Teatro Clásico / Cámara II	Taller de Contemporáneo /Taller fin de título 4º	
Institut Teatre Barcelona	Interpretación I	Interpretación II*	Interpretación III	Interpretación VI	

\*Disciplinas que incorporan la *Commedia dell'Arte* en sus guías docentes.

Definitivamente, el número de escuelas aceptantes que era de 13 se redujo a una muestra productora de datos 12 ya que una de ellas, al ser de reciente creación, no contaba todavía con las guías docentes de todos los cursos.

La siguiente tabla resume las muestras productoras de datos de los colectivos aceptantes y el listado de docentes y especialistas que accedieron a participar en el estudio:

Tabla 6. MUESTRAS PRODUCTORAS DE DATOS (elaboración propia)

COLECTIVOS	MUESTRAS PRODUCTORAS DE DATOS
Alumnado de la ESAD de Galicia	n=48
Asociación de Actores e Actrices de Galicia	n=23
Profesionales (Grupo Facebook)	n=110
PROFESORADO Y ESPECIALISTAS	CENTRO / ESCUELA
Enrique López Fernández	ESAD de Asturias
Ana M <sup>a</sup> Pérez de Amézaga Esteban	ESAD de Asturias
Mercedes Serrano Canovaca	ESAD de Sevilla
Daniel Álvarez Matallana	ESAD de Canarias
Antonio S. Navarro	ESAD de Canarias
Lluís Graells	Institut del Teatre
Fabiana Gastaldello	Varios
Javier Oliva	Cía. Teatro del Lazzi
Berty Tovias	Estudis Teatre

En este caso, debemos señalar que la muestra participante compuesta por el alumnado de la ESAD de Galicia pasó de ser de 49 individuos a 48, pues se detectaron errores en uno de los cuestionarios. Por la misma razón, la muestra de profesionales nacionales e internacionales pasó a ser de 109. Hay que tener en cuenta que los participantes, en algunos casos, no respondieron a todas las preguntas, lo que se tuvo en cuenta para el análisis y se indica exactamente en cada caso.

#### 5.1.5. Elaboración de los instrumentos de recogida de información

A continuación, expondremos el proceso de elaboración de los instrumentos empleados para la obtención de los datos para el análisis. El primer caso a abordar es el análisis documental de las guías docentes de las materias de Interpretación de las ESAD. Éste es el caso más sencillo, puesto que la mayoría de las escuelas tienen sus guías docentes publicadas en sus páginas web oficiales y se pueden descargar desde ahí<sup>4</sup>. Se dio el caso de que algunas de las escuelas tenían las guías en un espacio privado de la web y requerían una clave de acceso, en cuyo caso realizamos las oportunas llamadas telefónicas a las jefaturas de estudios para que nos enviaran las guías por e-mail o las solicitamos por escrito enviando una carta por correo ordinario<sup>5</sup>. Según las fuimos recibiendo, las archivamos por escuela de procedencia y curso, para finalmente volcarlas al programa Atlas.ti para su análisis.

Para la elaboración de las entrevistas y cuestionarios, seguimos el proceso que describimos en las siguientes líneas, tomando la decisión de realizar diferentes tipos de entrevistas y cuestiones, según el tipo de informantes.

<sup>4</sup> Consultar todas las páginas web de las ESAD, ver Bibliografía.

<sup>5</sup> Modelo de Carta de Petición de Colaboración a las ESAD, ver Anexo V.

Las diferentes técnicas que existen para este cometido son (Hernández, Fernández y Baptista, 2010):

- Entrevista: una entrevista consiste en generar una situación en la que una persona (entrevistador) solicita información a otra o a un grupo (entrevistado/s) para obtener datos sobre un problema objeto de estudio. Existen diferentes tipos de entrevistas:
  - a) Entrevista estructurada: las preguntas suelen ser cerradas y permiten que el entrevistado afirme, niegue o bien responda de forma concreta y exacta lo que se le pregunta.
  - b) Entrevista semiestructurada: las preguntas se elaboran de forma abierta lo que permite obtener una información más rica en matices.
  - c) Entrevista no estructurada: se realizan sin un guion previo y los referentes para el investigador son los temas o ámbitos informativos. La entrevista se construye simultáneamente a partir de las respuestas de la persona entrevistada.

Dependiendo de las diferentes tipologías de informantes, observamos que debíamos recurrir a diferentes modelos de entrevista con el fin de obtener los mejores resultados y garantizar que obtendríamos toda la información que precisábamos para nuestro estudio.

En primer lugar, decidimos elaborar entrevistas estructuradas con preguntas abiertas a los tres expertos, ya que no teníamos información suficiente como para anticipar sus posibles respuestas y componer un cuestionario de preguntas cerradas, además de que necesitábamos profundizar en sus opiniones. Asumimos que la codificación resultaría más compleja pero que el manejo del programa de análisis cualitativo Atlas.ti facilitaría mucho el proceso.

En segundo lugar, en el caso de los profesores y profesoras de las ESAD, decidimos elaborar un cuestionario de preguntas abiertas en Google Forms, para poder enviarlo por correo electrónico y que tuvieran libertad para cumplimentarlo sin necesidad de concertar una cita y con un límite temporal extenso. Al ser idéntico para todos ellos, su codificación para el análisis sería más sencilla.

En tercer lugar, en el caso de los grupos de profesionales, tanto de la Asociación de Actores e Actrices de Galicia como para el grupo creado en Facebook y para los alumnos de la ESAD de Galicia elaboramos un cuestionario cerrado en Google Forms, con preguntas de selección múltiple y de escala lineal. Al tratarse de un número más elevado de informantes decidimos emplear este sistema, cuyas ventajas son que se trata de un formato más sencillo de codificar para el investigador y de responder para los informantes, que solo tendrán que marcar la casilla adecuada. Otra ventaja consiste en que se puede distribuir fácilmente por e-mail. La desventaja es que las respuestas son más limitadas porque dependen de una acertada anticipación en las alternativas de respuesta, al elaborar el cuestionario. El análisis se realizó empleando el programa de análisis cuantitativo SPSS (véase infra).

Tomando como referencia nuestros objetivos y las preguntas de investigación que hemos fundamentado en el marco teórico, elaboramos dos modelos de cuestionarios: uno para realizar las entrevistas y cuestionarios abiertos para administrar a los expertos y docentes, y otro modelo de preguntas cerradas para los grupos de profesionales y alumnado. De esta manera podremos interrelacionar los ítems pertinentes procedentes de las distintas fuentes de datos, tanto la resultante del análisis de las guías como la de los diferentes informantes, en contraste con la información extraída del marco teórico.

Para la elaboración de dichos cuestionarios tuvimos en cuenta las siguientes pautas (Hernández, Fernández y Baptista, 2010):

- Elaboración del cuestionario:
  - a) Comenzar con una presentación de la investigación y las instrucciones para la correcta cumplimentación. Anunciar los propósitos del estudio e informar de la confidencialidad de las respuestas. Agradecer la participación.
  - b) Comenzar con preguntas sencillas y poco a poco aumentar la dificultad (cuestionario tipo embudo).
  - c) Medir el tiempo a invertir en su cumplimentación, que no debe superar los 35 min.
  - d) No hacer preguntas innecesarias o injustificadas.
- Características de las preguntas:
  - a) Deben estar expresadas en un lenguaje claro y sencillo de comprender.
  - b) No resultar incómodas para el informante.
  - c) Deben referirse a un solo aspecto o relación lógica cada una.
  - d) No deben inducir las respuestas u orientarlas.
  - e) Sus enunciados no deben apoyarse en instituciones, ideas o evidencias comprobadas (sería un modo de inducir respuestas).
  - f) El orden en que se coloquen las alternativas de respuesta en las de selección múltiple, puede condicionar las respuestas.
  - g) El lenguaje utilizado debe estar adaptado a las características del informante.

Bajo estas premisas, elaboramos las primeras versiones de los cuestionarios y llevamos a cabo la prueba piloto, para la que utilizamos a cinco voluntarios que cumplieran los mismos perfiles que los informantes a los que se aplicaría la versión definitiva. Tras realizar los ajustes convenientes elaboramos las versiones finales y procedimos a aplicarlas.

Todos los cuestionarios, tanto abiertos como cerrados, fueron enviados y auto-administrados, salvo el cuestionario abierto realizado al profesor Lluís Graells que, a petición suya, se realizó por video conferencia. Las entrevistas a los expertos se aplicaron utilizando también video conferencia.

La estructura de los cuestionarios se dividió en varios bloques de preguntas que detallamos a continuación. Los cuestionarios completos se pueden consultar en el Anexo II:

1. Análisis documental (Guías docentes):
  - Distribución de competencias y contenidos por curso académico.
  - Presencia de la *Commedia dell'Arte*.
  - Duplicidad y/o transferibilidad de competencias y contenidos.
2. Entrevistas (Expertos):
  - Formación específica y fuentes documentales.
  - Contextualización histórica y situación actual.
  - La *Commedia dell'Arte* en la formación actoral.

3. Cuestionarios abiertos (Profesores ESAD):
  - Datos personales.
  - Formación específica y fuentes documentales.
  - Contextualización histórica y situación actual.
  - La *Commedia dell'Arte* en la formación actoral.
4. Cuestionarios cerrados: (Profesionales):
  - Identificación: Residencia, edad, sexo.
  - Perfil profesional: Dedicación profesional. Formación teatral. Conocimientos sobre *Commedia dell'Arte*.
  - Valoración de las disciplinas del currículo de Arte Dramático.
  - *Commedia dell'arte*: Como modelo de espectáculo. En la formación actoral. En su desarrollo como intérprete y en su vida profesional.
5. Cuestionario cerrado (Alumnado):
  - Identificación: Residencia, especialidad, curso y sexo.
  - Perfil: Especialidad. Formación teatral. Conocimientos sobre *Commedia dell'Arte*.
  - Valoración de las disciplinas del currículo de Arte Dramático.
  - *Commedia dell'arte*: como espectáculo. En la formación. En su desarrollo como intérprete y en su vida profesional.

## 5.2. RECOGIDA DE DATOS

### 5.2.1. Acceso al campo de estudio

En la siguiente tabla se exponen los medios por los que las distintas ESAD facilitaron sus guías para el análisis. Como ya señalamos anteriormente, excepto en el caso de aquellas que se encontraban publicadas en sus respectivas páginas web, procedimos a realizar diferentes llamadas telefónicas para contactar con los jefes de estudios o las personas responsables de esta gestión, quienes decidieron facilitar las guías a través del correo electrónico y, en el caso de la ESAD de Extremadura, realizamos una solicitud por escrito al director del centro que, a su recepción, nos envió las guías por e-mail.

Tabla 7. MEDIOS DE ACCESO A LA RECOPIACIÓN DE LAS GUÍAS (elaboración propia)

ESCUELAS	ACCESO
ESAD Asturias	e-mail
ESAD Canarias	e-mail
ESAD Castilla y León	Web
ESAD Córdoba	Web
ESAD Galicia	Web

ESAD Extremadura	Correo ordinario y e-mail
ESAD Málaga	Web
ESAD Mallorca	Correo ordinario y e-mail
ESAD Murcia	e-mail
ESAD Sevilla	e-mail
ESAD Valencia	Web
Institut Teatre Barcelona	Web

En el caso de los alumnos y alumnas de la ESAD de Galicia, se les facilitó el cuestionario a través de un correo e-mail colectivo que llevaba al enlace con la aplicación Google Forms, con la colaboración del jefe de estudios del centro. Dicho cuestionario estaba abierto a la participación de todo el alumnado, sea cual fuere su especialidad, itinerario o curso, tal y como queda reflejado en los reportes de resultados de los cuestionarios<sup>6</sup> en su primer apartado, en el que han señalado, además de los datos personales, el curso en el que se encuentra cada alumno o alumna, especialidad e itinerario.

El segundo modelo que hemos utilizado es una versión del anterior, pero adaptado al perfil de informantes correspondiente a los profesionales de las artes escénicas. En esta ocasión me serví de mi condición de miembro para acceder a la Asociación de Actores e Actrices de Galicia para que, a través del boletín mensual que envían vía correo e-mail a todos los asociados y asociadas, se hiciera llegar el enlace al cuestionario. Sin embargo, lamentablemente, este medio no dio los resultados esperados y, tras reiterados intentos, las respuestas fueron escasas. Entonces, decidimos emplear otra estrategia para acercarnos a este colectivo tan disperso y complejo de aglutinar, consistente en el empleo de las redes sociales como una novedosa y valiosa oportunidad de recogida de datos en investigación.

(...) La Red y el uso de herramientas de encuestas on-line han supuesto una mejora notable en la forma de investigar y han revolucionado las antiguas formas de recogida de datos hasta el punto de que están quedando obsoletas (Lorca, Carrera y Casanovas, 2016:92).

Tomando esta alternativa como punto de partida, nos pareció adecuado emplear la red social Facebook como plataforma para hacer llegar el cuestionario a la mayor cantidad de participantes posibles. En este sentido, tomamos el perfil de Facebook del doctorando, ya que cuenta con un interesante y amplio grupo de contactos con profesionales de los diferentes gremios de las artes escénicas recopilado a lo largo de la carrera profesional por diversos países del mundo.

(...) the use of social networking sites (Web 2.0) can be effective for the study of “hard-to-reach” populations. The main advantages of this technique are that it can expand the geographical scope and facilitates the identification of individuals with barriers to access. Therefore, the use of virtual networks in non-probabilistic samples can increase the sample size and its representativeness (Baltar y Brunet, 2012:57).

---

<sup>6</sup> Ver Anexo III.

Concretamente, dicho grupo está compuesto por 313 personas de diferentes países con las que el que suscribe ha ido contactando en distintos proyectos profesionales de diversas índoles, tanto teatrales como audiovisuales, lo que les convierte, pues, en un colectivo muy representativo de la profesión a nivel global.

En este punto, cabe dejar claro un matiz importante, a saber: hemos tenido muy en cuenta el hecho de que, susceptiblemente, pudieran crearse interferencias de índole personal y que éstas, a su vez, tuvieran su correspondiente reflejo en los resultados obtenidos, de modo que de modo que les hemos dicho insistentemente a los participantes que tuvieran en cuenta, exclusivamente, consideraciones de índole profesional, advirtiéndoles sobre el anonimato y confidencialidad en sus respuestas.

### **5.2.2. Software empleado**

Los softwares empleados en el proceso de recogida y análisis de datos, son los siguientes:

- Google Forms

Se trata de la herramienta con la que hemos elaborado y distribuido los cuestionarios abiertos y cerrados. En el entorno de Google Docs encontramos esta aplicación que permite realizar múltiples diseños de cuestionarios y modalidades de preguntas, tanto abiertas como cerradas, es muy intuitivo y permite confeccionar entrevistas y distribuirlas en poco tiempo. Además, ofrece varias posibles vías de distribución, tanto en redes sociales como vía e-mail o impresa. Las respuestas se reciben, se contabilizan y se analizan al momento de recibirlas y las presenta con todo tipo de gráficos y diagramas.

- Atlas.ti

Procedemos a emplear el análisis cualitativo como medio para interpretar los contenidos y competencias de las diferentes guías docentes de la materia de Interpretación del itinerario textual y así, contrastar sus aportes empleando herramientas de la investigación cualitativa. En la actualidad se han venido desarrollando diferentes programas que facilitan la tarea del análisis cualitativo y, éntrelos que más se utilizan para el análisis cualitativo son Atlas.ti (el que hemos usado en esta investigación), Etnograph, QSR, QSR Nvivo y Decisión Explorer. Todos ellos, están basados en la premisa de que la persona investigadora ha desarrollado previamente un sistema de categorías para analizar los datos y tratar de ordenarlos según su propio criterio. Se pueden utilizar tanto para la codificación de la información como en el proceso de organización y estructuración de los datos.

Atlas.ti es un programa desarrollado en la Universidad Técnica de Berlín por Thomas Muhr, para segmentar datos en unidades de significado, codificar datos y construir teoría. Ofrece un espacio de trabajo ordenado y claro, que facilita el acceso a todos los documentos, citas y códigos del proyecto de investigación. Permite trabajar con los datos en formato de texto, fotográfico, sonido y video. El investigador agrega los datos o documentos primarios y, con ayuda del programa, los codifica de acuerdo con el esquema que haya diseñado. Las reglas de codificación las establece el investigador y el programa las aplica. En pantalla se puede ver un conjunto de datos o un documento (por ejemplo, una transcripción de entrevista) y la codificación que va emergiendo en el análisis. Realiza conteos y visualiza la relación que el investigador establezca entre las unidades, categorías, temas, memos y documentos primarios. Asimismo, el investigador puede introducir memos y agregarlos al análisis. Ofrece, además, diversas perspectivas o vistas de los análisis.

- IBM-SPSS

Para la triangulación de los datos obtenidos en las entrevistas y cuestionarios utilizamos SPSS en su versión 24<sup>a</sup>. Es un sistema amplio y flexible de análisis estadístico y gestión de información capaz de trabajar con datos procedentes de distintos formatos generando, desde sencillos gráficos de distribuciones y estadísticos descriptivos, hasta análisis estadísticos complejos que nos permitirán descubrir relaciones de dependencia e interdependencia, establecer clasificaciones de sujetos y variables, predecir comportamientos, etc. y cuya aplicación fundamental está orientada al análisis multivariante de datos experimentales.

### 5.2.3. Proceso informático de los datos

Tal y como hemos explicado anteriormente, los cuestionarios elaborados para la investigación se diseñaron con preguntas cerradas, en unos casos, y susceptibles de un análisis cuantitativo y de preguntas abiertas, en otros, susceptibles todos de un análisis cualitativo. En las siguientes líneas, explicamos cómo se llevó a cabo el análisis de datos desde esta doble perspectiva.

Tanto las guías docentes como los cuestionarios abiertos y las entrevistas fueron procesados utilizando los recursos que ofrece el programa Atlas.ti de análisis cualitativo. Tras el volcado de todos los documentos en diferentes “unidades hermenéuticas”<sup>7</sup>, procedimos a la lectura y a la codificación de los diferentes ítems. En caso de las guías docentes, localizamos y codificamos las competencias y los contenidos para analizar su presencia por cursos. El siguiente paso fue elaborar listados que resultaron muy reveladores para comprender cómo es la distribución y la evolución de los procesos de enseñanza y aprendizaje en las materias de Interpretación. Para analizar los cuestionarios abiertos y las entrevistas, generamos un sistema de códigos extraídos del análisis de las respuestas de los participantes con el que creamos una serie de mapas conceptuales que presentamos en los capítulos 7 y 8 para, guiados por los contenidos de las citas de que se compone cada código, establecer, por último, un discurso analítico que recoja la visión de los participantes sin perder información.

Para realizar el análisis cuantitativo utilizamos el software SPSS en su versión 24<sup>a</sup>. Una vez creada la matriz de datos con toda la información recogida mediante los cuestionarios, procedimos a una exploración exhaustiva inicial orientada a la supervisión, identificación y corrección de errores relacionados con la coherencia y la lógica estructural de la citada matriz. La práctica totalidad de los errores detectados estaba relacionada con problemas de introducción de la información.

Con todo, esta primera exploración también nos permitió detectar algunas variables que necesitaban una recodificación para una explotación racional con las pruebas estadísticas diseñadas, particularmente para las tablas de contingencia y el *chi cuadrado* como estadístico asociado. Como ejemplo de lo dicho están, entre otras, las siguientes variables independientes: lugar de residencia, edad y tipo de formación teatral. La frecuencia inicial de estas variables dejó patente un abanico de opciones de respuesta mayor del ideal para una prueba no paramétrica como el *chi cuadrado*, que, como es bien conocido, obtiene resultados más consistentes con casillas de 5 o más valores.

Asimismo, aunque por motivos diferentes, decidimos recodificar todas las variables dependientes relacionadas con la valoración de la relevancia que las diferentes asignaturas tienen en la formación del actor. El cuestionario original incluía una escala de respuesta de 1 (irrelevante) a 5 (fundamental) que, una vez depurada, quedó en tres valores: 1 (poca), 2

---

<sup>7</sup> Es el término que emplea el propio programa para designar las diferentes unidades de análisis.

(media) y 3 (alta). Después de este ejercicio de optimización de la matriz de datos, ésta quedó preparada para su explotación.

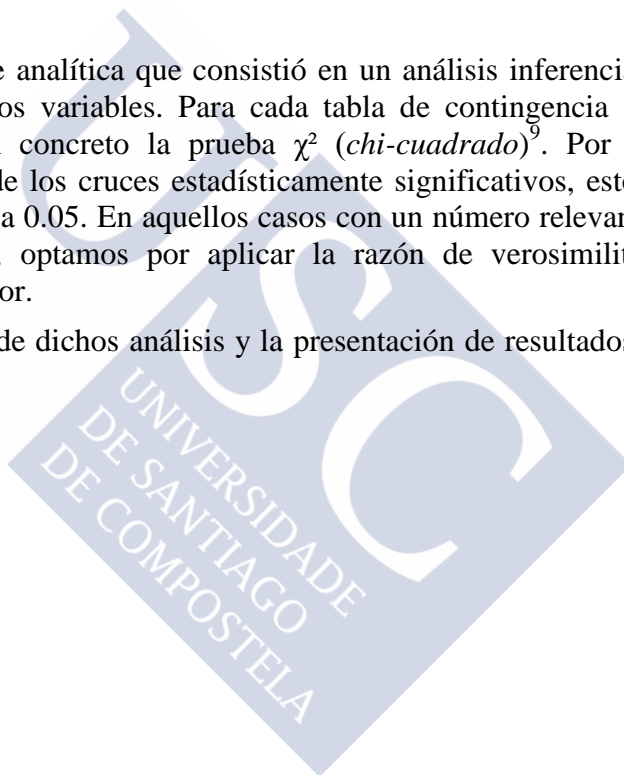
Cuestión previa a toda la explotación fue la comprobación de la fiabilidad del instrumento de medición diseñado. Para ello, utilizamos el coeficiente *alpha de Cronbach*<sup>8</sup>, ligado a la consistencia interna. Obtuvimos un valor *alpha* 0.90, superior al mínimo aceptable (0.80) para considerar el instrumento fiable, es decir consistente en cuanto a los resultados.

El proceso analítico, en sí, pasó por dos fases:

En primer lugar, una fase descriptiva en la que se procedió al análisis detallado de las frecuencias simples de todas las variables relevantes para indagar en algunos de los objetivos propuestos en esta tesis. Esta exploración sirvió para obtener una visión general de la situación de la *Commedia dell'Arte* entre el alumnado, el profesorado y los profesionales. Una vez detectadas las variables con mayor polaridad en los resultados, diseñamos un plan de cruces para profundizar en el análisis de las posibles diferencias según las variables independientes.

En segundo lugar, una fase analítica que consistió en un análisis inferencial a través de tablas de contingencia entre dos variables. Para cada tabla de contingencia aplicamos un estadístico no paramétrico, en concreto la prueba  $\chi^2$  (*chi-cuadrado*)<sup>9</sup>. Por ello, la tesis únicamente recoge el análisis de los cruces estadísticamente significativos, esto es, con una significación asintótica inferior a 0.05. En aquellos casos con un número relevante de casillas con un recuento inferior a 5, optamos por aplicar la razón de verosimilitud para una significación idéntica a la anterior.

El análisis pormenorizado de dichos análisis y la presentación de resultados se expondrá en los capítulos siguientes.



---

<sup>8</sup> Se trata de un coeficiente que sirve para medir la fiabilidad de una escala de medida, cuya denominación “alfa” fue realizada por Cronbach en 1951, de ahí el nombre, aunque sus orígenes se encuentran en los trabajos de Hoyt (1941) y de Guttman (1945).

El investigador trata de medir una cualidad no directamente observable en una población de sujetos, para lo cual mide  $n$  variables que sí son observables (por ejemplo,  $n$  respuestas a un cuestionario o un conjunto de  $n$  problemas lógicos) de cada uno de los sujetos. Se supone que las variables están relacionadas con la magnitud inobservable de interés. En particular, las  $n$  variables deberían realizar mediciones estables y consistentes, con un elevado nivel de correlación entre ellas.

El coeficiente *alfa de Cronbach* permite cuantificar el nivel de fiabilidad de una escala de medida para la magnitud inobservable construida a partir de las  $n$  variables observadas.

<sup>9</sup> En estadística aplicada, la prueba de  $\chi^2$  (*chi-cuadrado*) es una prueba de hipótesis que compara la distribución observada de los datos con una distribución esperada de los mismos.



## CAPÍTULO 6

# ANÁLISIS DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LAS GUÍAS DOCENTES DE LAS ESCUELAS SUPERIORES DE ARTE DRAMÁTICO

---

En el presente estudio analizaremos la distribución de las competencias y los contenidos que el alumnado de arte dramático debe cursar durante su formación en el recorrido de Interpretación Textual, concretamente en las materias obligatorias de la especialidad Prácticas y Sistemas de Interpretación, durante los cuatro cursos académicos que componen el itinerario, además de las guías docentes de la disciplina optativa de *Commedia dell'Arte*, para su posterior triangulación.

### 6.1. LAS GUÍAS DOCENTES: CONSIDERACIONES PREVIAS

Las guías docentes constituyen documentos clave para la realización de nuestro estudio. En este sentido, cabe realizar una serie de precisiones acerca de este documento esencial para el desarrollo de la labor docente en las aulas.

La guía docente es:

- Un documento público donde se concreta la oferta educativa referida a una disciplina, resultado del compromiso del equipo de profesores y del departamento. Debe estar ratificado por el centro.
- Un instrumento al servicio del estudiante, ya que se deben ofrecer elementos informativos suficientes como para determinar qué es lo que se pretende que aprenda, cómo se va a hacer, bajo qué condiciones y cómo se va a ser evaluado.
- Un instrumento de transparencia, fácilmente comprensible y comparable entre los diferentes centros en el camino hacia la convergencia en el Espacio Europeo de Educación Superior.

Tal y como señala Zabalza (2003), de las guías docentes se desprende la manera de abordar las disciplinas desde los diferentes centros, departamentos y docentes, ya que en ellas se plasma su manera de organizar e interpretar la materia:

Planificar la enseñanza significa tomar en consideración las determinaciones legales (los descriptores), los contenidos básicos de nuestra disciplina (las common places, aquello que suelen incluir todos los manuales de la disciplina), el marco curricular en que se ubica la disciplina (en qué plan de estudio, en

relación a qué perfil profesional, en qué curso, con qué duración), tomar en consideración nuestra propia visión de la disciplina y de su didáctica (nuestra experiencia docente y nuestro estilo personal), las características de nuestros alumnos (su número, su preparación anterior, sus posibles intereses) y los recursos disponibles (Zabalza, 2003:73).

Por su parte, Ruiz Olabuenaga (1999:177) habla del método cualitativo de análisis de contenido para referirse al proceso de análisis de datos cualitativos. Lo define como una metodología que utiliza varios procedimientos para efectuar inferencias válidas de un texto que debe entenderse y tratarse como un escenario de observación o como el interlocutor de una entrevista del cual se extrae información para someterla a un análisis e interpretación posteriores. Emplearemos, en nuestro caso, las guías docentes que anunciamos en el capítulo anterior como escenario de observación, para analizar e interpretar el modo en que se estudia interpretación y *Commedia dell'Arte* en las citadas ESAD desde su planificación de estas enseñanzas.

## 6.2. CLASIFICACIÓN Y CODIFICACIÓN DE LAS GUÍAS DOCENTES RECOPIADAS

Para describir con exactitud en qué consistió la muestra analizada en esta fase, debemos concretar que se recopiló las guías de las materias de Prácticas y Sistemas de Interpretación, que son dos de las materias obligatorias de especialidad que recoge el Real Decreto 630/2010, y que se dividen en diferentes disciplinas dependiendo del plan de estudios de cada centro. Con la intención de acotar el tema de investigación, nos centramos en el recorrido de Interpretación Textual que es en el que se presentaba el principal problema de investigación. Por tanto, recogimos las guías de las disciplinas que cumplían con ese criterio en las doce escuelas participantes.

Además, dado que la *Commedia dell'Arte* funciona como disciplina optativa en algunas escuelas, lo que la deja fuera de las citadas materias obligatorias de especialidad, también recogimos las guías de las escuelas que la ofertaban en ese régimen, ya que son constataciones de su presencia y se ofertan para todos los recorridos, con lo que arrojan también datos fundamentales para esta tesis en cuanto a su distribución de competencias y contenidos, además de servir de modelo para analizar la interrelación entre éstas y las de las materias obligatorias.

Aclararemos a continuación como se regulan estos pormenores. En los planes de estudios de las escuelas de arte dramático, según estipula el Real Decreto 630/2010 en su Anexo II, se establece que se deben cursar las materias de formación básica que se presentan mediante el siguiente cuadro, recuperado del BOE del 5 de junio de 2010, en el que podemos ver las denominaciones de las materias, sus descriptores y el número mínimo de créditos ECTS que corresponden a cada una durante todo el ciclo formativo:

**Tabla 8. DESCRIPTORES/CONTENIDOS DE LAS MATERIAS COMUNES DE ARTE DRAMÁTICO (Anexo II, RD 630/2010)**

Materias	Descriptores / contenidos	ECTS mínimos en el Grado
Producción y gestión	Conocimientos sobre la legislación de las artes del espectáculo (normativas comerciales, administrativas, laborales y de seguridad). Valoración del trabajo en función del marco socio-laboral. Conocimiento del proceso de elaboración de un proyecto de producción desde los puntos de vista comunicativo y económico.	4

<b>Pedagogía</b>	Conocimiento de las teorías de la educación, del aprendizaje y de la psicología del desarrollo. Conocimiento y práctica de procesos de diseño y desarrollo curricular, planificación didáctica y elaboración de materiales para la práctica educativa y la animación teatral. Conocimiento de los principios teóricos y metodológicos que orientan el diseño, desarrollo y evaluación de procesos de enseñanza y aprendizaje y de programas de animación teatral, en función de diferentes espacios, tiempos y beneficiarios. Conocimiento, análisis y práctica de métodos y estilos de enseñanza, aprendizaje y animación. Conocimiento de los aspectos básicos de la historia de la educación y de la animación teatral. Estudio de casos y análisis de buenas prácticas. La investigación aplicada a la educación y la animación teatral. Políticas de garantía y gestión de calidad.	4
<b>Teorías del espectáculo y la comunicación</b>	Estudio de los principios del lenguaje escénico y audiovisual. Principios teóricos de la comunicación. Análisis y comprensión de la creación dramática y audiovisual como fenómenos comunicativos: aspectos estéticos, semióticos, antropológicos y sociológicos.	5
<b>Historia de las artes del espectáculo</b>	Conocimientos fundamentales de historia comparada y comprensiva de las artes del espectáculo: historia de la representación (incluida la audiovisual), del texto, de la teoría dramática de la interpretación, de la escenografía y de la puesta en escena. Análisis histórico y contextual del espectáculo. Integración de la investigación y la documentación histórica en la creación.	5

Para la especialidad de Interpretación, en el Anexo II del citado Real Decreto 630/2010, se establecen las siguientes enseñanzas obligatorias de especialidad:

**Tabla 9. DESCRIPTORES/CONTENIDOS DE LAS MATERIAS OBLIGATORIAS DE LA ESPECIALIDAD DE INTERPRETACIÓN (Anexo II, RD 630/2010)**

<b>Materias</b>	<b>Descriptores / contenidos</b>	<b>ECTS mínimos en el Grado</b>
<b>Prácticas de interpretación</b>	Práctica de la creación teatral en la que se deben sintetizar todos los aspectos de la formación. Implica el conocimiento y la experimentación por parte del alumnado de la complejidad del proceso global de la creación, incluyendo la experiencia de la representación. Aprendizaje de los mecanismos de integración de los lenguajes, procedimientos, conceptos y saberes adquiridos para conseguir transmitir al espectador las sensaciones, emociones y el sentido de la creación escénica. Conocimiento y experimentación del método de trabajo. Valoración y crítica del resultado obtenido y del método de trabajo.	22
<b>Sistemas de interpretación</b>	Conocimiento de los principios estéticos, éticos y humanísticos y dominio de los procedimientos técnicos de la interpretación. Aplicación de las diversas técnicas en la construcción y desarrollo de la situación, la acción y el personaje. Adecuación de los recursos expresivos y de los procesos internos del actor a los requerimientos de cada uno de los sistemas aplicados. Adecuación de los recursos a cada género, estilo y medio (incluido el audiovisual).	22
<b>Escenificación</b>	Principios generales de la escenificación. Análisis de la escenificación en las diversas formas espectaculares (incluido el espectáculo audiovisual). Análisis de la situación, del personaje y de la escena.	6

<b>Dramaturgia</b>	Principios generales de dramaturgia. Análisis de las diversas formas del espectáculo (incluido el espectáculo audiovisual). Conocimiento y análisis de las estructuras y géneros dramáticos y audiovisuales. Análisis del texto dramático y/o la partitura dramática.	6
<b>Movimiento</b>	Conocimiento anatómico-fisiológico del aparato motriz. Principios de comunicación y expresión no verbal (lenguajes codificados y no codificados). Reconocimiento y conciencia corporal. Preparación física y entrenamiento. Composición formal y significado del movimiento. Acrobacia, lucha espectacular, danza y coreografía. El cuerpo como instrumento creativo.	21
<b>Voz</b>	Conocimiento anatómico-fisiológico del aparato fonador. Reconocimiento y conciencia vocal. Preparación vocal y entrenamiento. Dominio de todos los aspectos de la técnica vocal (respiración, resonadores, articulación, emisión, etc.). La voz como instrumento creativo. Principios de la comunicación verbal. Conocimiento en profundidad de la lengua. Estudio de la dicción: elementos técnicos y expresivos (ortofonía, prosodia, verso, etc.). Dominio de las técnicas expresivas aplicadas a los diversos géneros, estilos, formas de representación y medios audiovisuales.	17
<b>Música y canto</b>	Estudio de los principios musicales (ritmo, melodía, armonía, etc.) y su aplicación a la interpretación. Lenguaje musical: escritura y lectura. Estudio y dominio de la voz cantada: elementos técnicos y expresivos. Aplicación de la técnica del canto a diversos géneros y estilos.	9
<b>Diseño del personaje</b>	Dominio de las herramientas precisas para el reconocimiento y el análisis de los signos que emiten el cuerpo, el rostro y el vestido del actor, para su adecuación o modificación en función de los requerimientos del personaje.	5
<b>Historia y teoría de la literatura dramática</b>	Estudio teórico del fenómeno teatral desde el punto de vista literario, abordando los principales textos del patrimonio dramático universal en sus tres aspectos básicos: a) Momento histórico en el que se crearon. b) Desentrañamiento de sus aspectos formales y de contenido. c) Revisión de los diferentes géneros y de su recorrido histórico.	6

Cada comunidad autónoma propone un modelo de currículo desarrollado a través de Decretos y Órdenes. Como ejemplo, emplearemos el marcado por la ESAD de Galicia para la especialidad de Interpretación<sup>1</sup>, recogido en la Orden de 21 de noviembre de 2016, se incluyen los nombres de las disciplinas y la materia a la que se adscriben, además de los créditos ECTS que les corresponden y el número de horas equivalentes. En el cuadro original de la página web también figura el enlace a cada guía docente en formato pdf y que se adjuntan en el anexo de las guías docentes.

<sup>1</sup> Orden de 21 de noviembre de 2016, por la que se regula la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en desarrollo del Decreto 179/2015, de 29 de octubre, por el que se establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en la Comunidad Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*. Santiago de Compostela, 21 de noviembre de 2016, núm. 230, pp. 53299-53329

Tabla 10. DISTRIBUCIÓN DE LAS MATERIAS EN DISCIPLINAS POR CURSO EN LA ESAD DE GALICIA  
(Esadgalicia.com, 2017 / elaboración propia)

1º curso			
DISCIPLINA	MATERIA	Créditos ECTS	Horas
Danza I	Movemento	3	4
Danza II	Movemento	3	4
Dicción e expresión oral I	Voz	6	6
Dicción e expresión oral II	Voz	6	6
Interpretación I	Prácticas/Sistemas de interpretación	6	6
Interpretación II	Prácticas/Sistemas de interpretación	6	6
Linguaxe musical I	Música e canto	3	4
Linguaxe musical II	Música e canto	3	4
Literatura dramática I	Historia e teoría da literatura dramática	6	4
Movemento expresivo I	Movemento	6	6
Movemento expresivo II	Movemento	6	6
Teoría e análise dramática	Historia e teoría da literatura dramática	6	4
TOTAL		60	60
2º curso			
Canto I	Música e canto	3	3
Canto II	Música e canto	3	3
Expresión corporal I	Movemento	5	6
Expresión corporal II	Movemento	5	6
Interpretación III	Prácticas/Sistemas de interpretación	6	6
Interpretación IV	Prácticas/Sistemas de interpretación	6	6
Literatura dramática II	Historia e teoría da literatura dramática	3.5	3
Literatura dramática III	Historia e teoría da literatura dramática	3.5	3
Técnica vocal I	Voz	5	6
Técnica vocal II	Voz	5	6
Teoría e historia da arte I	Historia da arte	3.5	3
Teoría e historia da arte II	Historia da arte	3.5	3
Teorías do espectáculo I	Teorías do espectáculo e da comunicación	4	3
Teorías do espectáculo II	Teorías do espectáculo e da comunicación	4	3
TOTAL		60	60

3º curso			
Adestramento vocal I	Optativa 3		3
Adestramento vocal II	Optativa	3	3
Canto coral I	Optativa	3	3
Canto coral II	Optativa	3	3
Deseño do personaxe I	Deseño do personaxe	4	3
Deseño do personaxe II	Deseño do personaxe	4	3
Dramaturxia I	Dramaturxia	4	3
Dramaturxia II	Dramaturxia	4	3
Historia das artes do espectáculo I	Historia das artes do espectáculo	4	3
Historia das artes do espectáculo II	Historia das artes do espectáculo	4	3
Iniciación á coreografía I	Optativa	3	3
Iniciación á coreografía II	Optativa	3	3
TOTAL		42	42
3º curso - Itinerario Textual			
Interpretación V	Prácticas de interpretación	5	9
Interpretación VI	Prácticas de interpretación	5	9
Sistemas de interpretación I	Sistemas de interpretación	4	3
Sistemas de interpretación II	Sistemas de interpretación	4	3
Verso I	Voz	3	3
Verso II	Voz	3	3
TOTAL		18	18
4º curso			
Adestramento corporal	Optativa	3	3
Análise de espectáculos	Historia das artes do espectáculo	3	3
Escenificación	Escenificación	6	4
Introdución á investigación escénica I	Pedagogía	2	2
Introdución á investigación escénica II	Pedagogía	2	2
Pedagogía teatral I	Pedagogía	2.5	3
Pedagogía teatral II	Pedagogía	2.5	3
Produción e xestión	Produción e xestión	5	4

Técnicas de expresión oral	Optativa	3	3
TOTAL		51	51
<b>4º curso - Itinerario Textual</b>			
Interpretación no audiovisual I	Sistemas de interpretación	3	3
Interpretación no audiovisual II	Prácticas de interpretación	3	3
Obradoiro de interpretación I	Prácticas/Sistemas de interpretación	8	8
Obradoiro de interpretación II	Prácticas/Sistemas de interpretación	8	10
Trabajo fin de estudios	Prácticas/Sistemas de interpretación	12	12
TOTAL		9	9

Para centrar nuestro análisis, hemos recopilado las guías de las materias obligatorias de la especialidad de Interpretación de todas las escuelas participantes, concretamente las de las materias que se relacionan directamente con el tema de esta tesis, que son Prácticas y Sistemas de Interpretación y, con el fin de manejar un volumen asequible de información, hemos acotado la recogida de las guías a las pertenecientes al recorrido de interpretación textual, como ya explicamos antes. Se han obviado las disciplinas relacionadas con el medio audiovisual dado que por su naturaleza no están relacionadas directamente con la *Commedia dell'Arte*.

En la siguiente tabla se explicitan las escuelas y las disciplinas a las que pertenecen las guías analizadas. La última de las columnas recoge las guías específicas de *Commedia dell'Arte*, que aunque no pertenecen a las materias obligatorias, son documentos imprescindibles para este análisis como hemos mencionado.

Tabla 11. DISTRIBUCIÓN DE LAS GUÍAS DOCENTES POR ESCUELA Y CURSO (elaboración propia)

		CURSO				
		1ºCURSO	2ºCURSO	3ºCURSO	4ºCURSO	COMMEDIA DELL'ARTE
ESCUELAS	ESAD Asturias	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Taller Escénico Final 4º	Optativa
	ESAD Canarias	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Interpretación IV	
	ESAD Castilla y León	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Interpretación IV	
	ESAD Córdoba	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III / Taller Siglo de Oro	Taller final de Estudios	
	ESAD Galicia	Interpretación I y II	Interpretación III y IV	Prácticas I y II/Sistemas V y VI	Talleres I y II/ Trabajo de Fin de Estudios	
	ESAD Extremadura	Interpretación I	Interpretación II / Interpretación III	Interpretación VI / Taller de Interpretación I	Taller de Interpretación II / Taller fin de grado	

ESAD Málaga	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III / Taller Siglo de Oro	Taller Fin de Grado	La máscara en la Commedia dell'Arte (3º)
ESAD Mallorca	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Interpretación VI	
ESAD Murcia	Fundamentos I	Fundamentos II / Interpretación I	Interpretación II / Prácticas I	Prácticas II	Máscaras y Commedia dell'Arte (2º, 3º y 4º)
ESAD Sevilla	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Taller Fin de Estudios	Optativa (3º)
ESAD Valencia	Interpretación I y II / Improvisación	Prácticas actorales I y II	Taller de Teatro Clásico	Taller de Contemporáneo /Taller fin de título	
Institut Teatre Barcelona	Interpretación I	Interpretación II	Interpretación III	Interpretación VI	

Para la clasificación y la codificación de las guías, generamos una nueva Unidad Hermenéutica (UH) en el programa Atlas.ti en su versión 7.5.10 y procedimos al volcado de todas las guías docentes convirtiéndolas en documentos primarios (DP) para comenzar con su análisis. La primera fase consistió en localizar la presencia de la *Commedia dell'Arte* en dichos documentos, lo que realizamos utilizando una sencilla herramienta de búsqueda por palabras clave, lo que el programa ejecuta para todos los documentos. Así localizamos aquellas guías en las que aparecían las etiquetas seleccionadas: “Commedia dell'Arte” y/o “Comedia del Arte”, al menos una vez.

En la tabla anterior, hemos marcado en color verde la presencia de la *Commedia dell'Arte* como contenido en las guías de las disciplinas obligatorias, como primer dato a destacar, y si contrastamos su presencia por filas y columnas observamos que las ESAD de Castilla y León, la ESAD de Extremadura, la de ESAD de Mallorca y la ESAD de Valencia, no la incluyen como contenido ni obligatorio, ni optativo para el recorrido textual. Por su parte, la ESAD de Asturias, ESAD de Málaga, ESAD de Murcia y ESAD de Sevilla la ofertan solo como optativa, lo que ha supuesto, según nos informan los propios profesores, que dicha disciplina no se haya podido impartir por diversos motivos durante el curso 2015/2016, en ninguno de los citados centros. Por último, observar que la ESAD de Canarias, ESAD de Córdoba, ESAD de Galicia e Institut del Teatre de Barcelona, la incluyen como contenido dentro de las materias obligatorias. Este conteo revela que solo en 4 centros de los 12 participantes se impartieron contenidos sobre la *Commedia dell'Arte* durante el curso 2015/2016 en los recorridos de Interpretación Textual.

### 6.3. ANÁLISIS DE COMPETENCIAS

El Real Decreto 630/2010 de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, incluye tres categorías de competencias: general, específica y transversal. El modelo de enseñanzas basado en competencias en el que se basa el sistema educativo actual se fundamenta en la consecución de resultados, de ahí nuestro interés por el análisis de la distribución de las competencias en las guías recopiladas:

El concepto de competencia es multidimensional e incluye distintos niveles como saber (datos, conceptos, conocimientos), saber hacer (habilidades, destrezas, métodos de actuación), saber ser (actitudes y valores que guían el comportamiento) y saber

estar (capacidades relacionadas con la comunicación interpersonal y el trabajo cooperativo). En otras palabras, la competencia es la capacidad de un buen desempeño en contextos complejos y auténticos. Se basa en la integración y activación de conocimientos, habilidades, destrezas, actitudes y valores. Una competencia en educación es un conjunto de comportamientos sociales, afectivos y habilidades cognoscitivas, psicológicas, sensoriales y motoras que permiten llevar a cabo adecuadamente un papel, un desempeño, una actividad o una tarea (Argudín, 2005).

Se trata del conjunto de capacidades que el titulado o titulada debe alcanzar durante su formación, con lo que resulta de importancia analizar la distribución y la presencia de las competencias de las cuatro categorías en las guías objeto de estudio para establecer patrones que revelen la presencia de unas u otras dependiendo del curso y cuáles convergen en las guías específicas de *Commedia dell'Arte*, dato que nos ayudará a interpretar su relevancia.

### 6.3.1. Tabla de competencias

En la siguiente tabla se reflejan las diferentes competencias que deben adquirir los estudiantes de arte dramático, según dictan los referidos Reales Decretos, que presentamos organizadas en cuatro apartados: competencias básicas, generales, específicas y transversales.

Tabla 12. COMPETENCIAS (elaboración propia)

Relación de competencias generales que los estudiantes deben adquirir durante sus estudios (establecidas por el RD 630/2010)	
Competencia General 1 (CG1):	Fomentar la autonomía y autorregulación en el ámbito del conocimiento, las emociones, las actitudes y las conductas, mostrando independencia en la recogida, análisis y síntesis de la información, en el desarrollo de las ideas y argumentos de una forma crítica y en su capacidad para auto motivarse y organizarse en los procesos creativos.
Competencia General 2 (CG2):	Comprender psicológicamente y empatizar para entender y sentir las vidas, situaciones y personalidades ajenas, utilizando de manera eficaz sus capacidades de imaginación, intuición, inteligencia emocional y pensamiento creativo para la solución de problemas; desarrollando su habilidad para pensar y trabajar con flexibilidad, adaptándose a los demás y a las circunstancias cambiantes del trabajo, así como la conciencia y el uso saludable del propio cuerpo y del equilibrio necesario para responder a los requisitos psicológicos asociados al espectáculo.
Competencia General 3 (CG3):	Potenciar la conciencia crítica, aplicando una visión constructiva al trabajo de sí mismo y de los demás, desarrollando una ética profesional que establezca una relación adecuada entre los medios que utiliza y los fines que persigue.
Competencia General 4 (CG4):	Comunicar, mostrando la capacidad suficiente de negociación y organización del trabajo en grupo, la integración en contextos culturales diversos y el uso de las nuevas tecnologías.
Competencia General 5 (CG5):	Fomentar la expresión y creación personal, integrando los conocimientos teóricos, técnicos y prácticos adquiridos; mostrando sinceridad, responsabilidad y generosidad en el proceso creativo; asumiendo el riesgo, tolerando el fracaso y valorando de manera equilibrada el éxito social.
Relación de competencias específicas que los estudiantes deben adquirir durante sus estudios (establecidas por el RD 630/2010)	

Competencia Específica 1 (CE1):	Dominar los recursos expresivos necesarios para desarrollo de la interpretación.
Competencia Específica 2 (CE2):	Participar en la creación e interpretar la partitura y/o personaje, a través del dominio de las diferentes técnicas interpretativas.
Competencia Específica 3 (CE3):	Interaccionar con el resto de lenguajes que forman parte del espectáculo.
Competencia Específica 4 (CE4):	Estudiar para concebir y fundamentar el proceso creativo personal, tanto por lo que se refiere a la metodología de trabajo como a la renovación estética.
<b>Relación de competencias transversales que los estudiantes deben adquirir durante sus estudios (establecidas por el RD 630/2010)</b>	
Competencia Transversal 1 (CT1):	Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.
Competencia Transversal 2 (CT2):	Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.
Competencia Transversal 3 (CT3):	Solucionar problemas y tomar decisiones que respondan a los objetivos del trabajo que se realiza.
Competencia Transversal 4 (CT4):	Utilizar eficientemente las tecnologías de la información y la comunicación.
Competencia Transversal 5 (CT5):	Comprender y utilizar, al menos, una lengua extranjera en el ámbito de su desarrollo profesional.
Competencia Transversal 6 (CT6):	Realizar autocritica hacia el propio desempeño profesional e interpersonal.
Competencia Transversal 7 (CT7):	Utilizar las habilidades comunicativas y la crítica constructiva en el trabajo en equipo.
Competencia Transversal 8 (CT8):	Desarrollar razonada y críticamente ideas y argumentos.
Competencia Transversal 9 (CT9):	Integrarse adecuadamente en equipos multidisciplinares y en contextos culturales diversos.
Competencia Transversal 10 (CT10):	Liderar y gestionar grupos de trabajo.
Competencia Transversal 11 (CT11):	Desarrollar en la práctica laboral una ética profesional basada en la apreciación y sensibilidad estética, medioambiental y hacia la diversidad.
Competencia Transversal 12 (CT12):	Adaptarse, en condiciones de competitividad a los cambios culturales, sociales y artísticos y a los avances que se producen en el ámbito profesional y seleccionar los cauces adecuados de formación continuada.
Competencia Transversal 13 (CT13):	Buscar la excelencia y la calidad en su actividad profesional.
Competencia Transversal 14 (CT14):	Dominar la metodología de investigación en la generación de proyectos, ideas y soluciones viables.
Competencia Transversal 15 (CT15):	Trabajar de forma autónoma y valorar la importancia de la iniciativa y el espíritu emprendedor en el ejercicio profesional.

Competencia Transversal 16 (CT16):	Usar los medios y recursos a su alcance con responsabilidad hacia el patrimonio cultural y medioambiental.
Competencia Transversal 17 (CT17):	Contribuir con su actividad profesional a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultura, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos.

### 6.3.2. Distribución de competencias por curso académico

El prisma desde el que se aborda este momento de la investigación es el de dar una visión pormenorizada de cómo se desarrollan las cuatro fases de formación en las ESAD españolas, analizando cómo distribuyen las competencias y contenidos a través de las guías docentes recopiladas.

Para la codificación de las competencias que se reflejan en cada guía y su localización en los documentos primarios generados en Atlas.ti, hemos empleado como referencia principal el mismo sistema de codificación que ofrece la tabla anterior, ya que es también la fórmula que se observa en algunas de las guías y resulta muy sencilla de comprender a simple vista para su posterior manejo. De esta manera, las competencias básicas se identifican con las siglas CB, las competencias generales CG, las competencias específicas CE y las competencias transversales CT. Este código se completa añadiendo a continuación el número de orden que ocupa en la anterior tabla, dentro de su categoría, por ejemplo: CT17.

En la mayoría de las guías didácticas analizadas, existe una frecuente inclusión de competencias que no figuran en la tabla y que son establecidas por las Comunidades Autónomas. Sirva de ejemplo el Decreto 259/2011, de 26 de julio, en BOJA de 23 de Agosto de 2011 por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático en Andalucía, del que se sirven las escuelas andaluzas para completar sus cuadros de competencias. Sirva también para ilustrar el caso, este ejemplo extraído del Decreto 179/2015, de 29 de octubre, por el que se establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en la Comunidad Autónoma de Galicia, que incluye la siguiente competencia general:

*Valorar a Arte Dramática como unha actividade integrada na sociedade e a cultura galegas, coas que comparte obxectivos e retos. (Anexo I)*

En otros casos, se incluyen competencias creadas específicamente por las propias escuelas para explicar contenidos o metodologías y suelen aparecer redactadas como objetivos:

*Conocer el mundo de la Comedia del arte y su espíritu de juego o estilo. (Competencia extraída de la Guía de Interpretación I de la ESAD de Canarias, en Anexo I).*

También se da que simplemente se redunde en alguna idea ya expresada en las competencias del RD 630/2010, con el fin de matizarlas o clarificarlas, como en el siguiente ejemplo, en el que se matiza o trata de explicar parte de la competencia CG2:

*Desarrollar el imaginario y su concreción en escena. Observación de la realidad y recreación de ésta (Guía de primero de Interpretación del Institut del Teatre de Barcelona, en Anexo I).*

En otros casos, se dividen algunas de las competencias en varios fragmentos, que pueden resultar demasiado extensas e incluir varios conceptos que podrían evaluarse por separado,

como en el caso de la ESAD de les Illes Balears, en el que se divide la competencia CG2, para emplear fórmulas más concretas y sencillas:

- *Desenvolupar la pròpia habilitat de pensament, així com respectar la dels companys, i treballar amb flexibilitat, adaptant-se als altres i a les circumstàncies canviants del treball.*
- *Utilitzar de manera eficaç les pròpies capacitats d'imaginació, intuïció, intel·ligència emocional i pensament creatiu tot respectant, comprenent i empatitzant amb les idees alienes.*
- *Treballar i desenvolupar la consciència i l'ús saludable del propi cos i de l'aliè, i desenvolupar l'equilibri necessari per a respondre als requisits psicològics associats a l'espectacle.*

En el mismo sentido, encontramos planes de estudio que utilizan la fórmula del ya extinto Real Decreto 754/1992 de 26 de junio, que empleaba el siguiente descriptor para la materia de Interpretación, que se presentaba sin la actual división entre Prácticas y Sistemas de Interpretación, a diferencia de lo expuesto en la tabla nº 8:

*Capacitación del alumno para el aprendizaje de los mecanismos (internos y externos) actorales y del proceso de creación del personaje. Comprensión de los principios de acción y de conflicto dramático. La improvisación como acercamiento a la creación del personaje. Ejercicios de estilo. El verso como lenguaje teatral. (R.D. 754/1992, BOE 25 de julio de 1992).*

Para poder abordar un análisis actualizado y a nivel nacional, se han codificado y se han computado únicamente las competencias de ámbito nacional que aparecen en la legislación más reciente, mientras que aquéllas que no cumplen con este criterio no han computado, dada su exclusiva pertenencia a un solo centro, o en el caso de Andalucía compartidas exclusivamente entre tres de ellos.

La mayoría de los centros optan por distribuir la materia de Interpretación en distintas disciplinas con presencia en los cuatro cursos, incluyendo dos disciplinas prácticas de tipo Taller<sup>2</sup>, uno en el tercer curso que suele desarrollar un montaje de teatro clásico y otro en

<sup>2</sup> En la guía del Taller de Fin de Título de la ESAD de Valencia (Anexo I) aparece una detallada descripción sobre en qué consiste un taller en el ámbito de estas enseñanzas, la cual reza:

*Aplicación en el proceso de creación de un espectáculo teatral, desde el inicio del proyecto hasta su presentación pública, de las técnicas actorales de:*

*A. Interpretación y de creación de personajes.*

*B. De la Voz.*

*C. Del Movimiento.*

*Análisis del proceso de trabajo: valoración y crítica.*

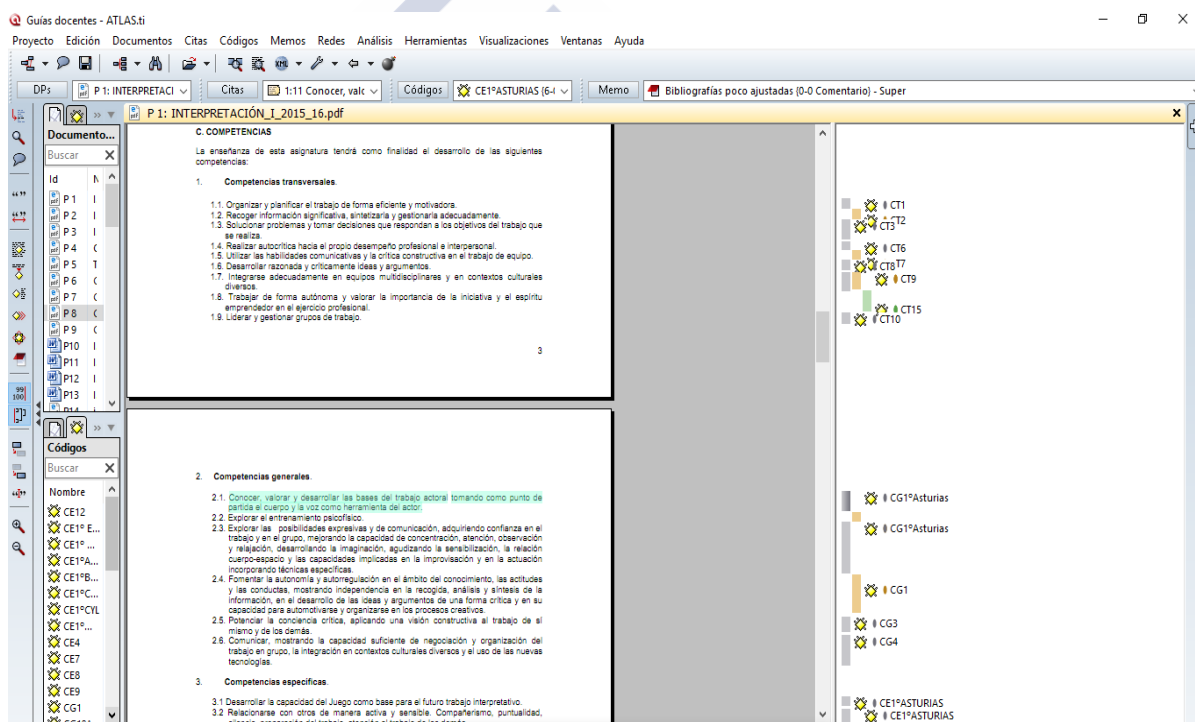
*Los estudios de Arte Dramático, en la especialidad de Interpretación, deben concluir, con toda lógica, en la participación del alumno en un montaje teatral de factura profesional, con el fin de conjugar las diversas disciplinas que ha estudiado a lo largo de la carrera en lo que será, una vez finalizados sus estudios, su profesión. "Taller Fin de Título" es una asignatura impartida por profesores de Interpretación, Movimiento y Voz, con la colaboración de los profesores de Caracterización y Diseño de Personaje, Producción y Gestión, Iluminación y Escenografía. Todos ellos participan en la creación de un montaje teatral de factura profesional, que se convierte, para los alumnos, en el puente necesario entre su etapa de formación puramente pedagógica y su inminente paso a la profesionalidad. Confluyen en esta asignatura dos vertientes: por un lado, el trabajo de creación de personajes, el de movimiento, el de voz, el de caracterización y el de diseño de personaje, se encuentran, por primera vez, en un proyecto común y, por otro, se introduce el concepto de producción teatral, cuyo conocimiento será absolutamente necesario en el futuro profesional del alumno. El trabajo actoral se inserta, de esta manera, en un hecho teatral en su totalidad, ya que se incorporan a él todos los elementos que intervienen en un espectáculo teatral: escenografía, vestuario, iluminación, música, audiovisuales, etc., a la vez que se hacen presentes las necesidades de producción. Podríamos decir que es el último trabajo de la etapa de formación del actor y el primero de su carrera profesional.*

Este formato supondría el culmen del concepto de taller, que requiere aproximaciones previas para garantizar su éxito, de forma que en varias escuelas ya existe un taller en tercero, que todavía no suele integrar otras especialidades pero si a otras

cuarto, más enfocado al montaje de dramaturgias contemporáneas. Dichos talleres abordan la interdisciplinariedad propia de la profesión y combinan diversas materias dada su naturaleza integradora. Existen incluso escuelas que optan por sustituir directamente la disciplina de Interpretación del cuarto curso en favor de dicho Taller o Talleres Integrados, como es el caso de las ESAD de Córdoba o la ESAD de Asturias, lo que permite al alumnado concentrar su tiempo y esfuerzo en estos talleres, que suelen encaminarse a la preparación para los Trabajos de Fin de Estudios, que en escuelas como las de Málaga, Sevilla y Córdoba suponen una única disciplina para cubrir la todos los créditos obligatorios de especialidad de todo el curso. Más adelante expondremos la distribución de las competencias de estos talleres y las triangularemos con las específicas de *Commedia dell'Arte*, ya que ambas poseen una naturaleza interdisciplinar.

### 6.3.2.1. Análisis de presencia y déficit en la distribución de las competencias

El siguiente paso consistió en la asignación de los códigos correspondientes a las competencias que aparecían en cada uno de los documentos primarios, que se agruparon por familias atendiendo al curso al que pertenecía cada uno, como se puede apreciar en la captura de pantalla siguiente:



De este modo, se obtuvo un cuadro de presencia de códigos por familias en el que se observa el número de veces que aparece cada competencia en cada curso y que permitió la elaboración de la tabla que presentamos a continuación:

Tabla 13. COMPETENCIAS POR CURSOS (elaboración propia)

CÓDIGOS	GUÍAS 1º	GUÍAS 2º	GUÍAS 3º	GUÍAS 4º	TOTALES
---------	----------	----------	----------	----------	---------

disciplinas de la misma especialidad. Igualmente se suele hacer un taller en cuarto, con la asesoría cercana del equipo docente antes de abordar el Trabajo de Fin de Estudios, que exige más autonomía a los estudiantes.

CG1	6	3	4	2	15
CG2	10	8	7	5	30
CG3	10	6	7	5	28
CG4	4	3	4	2	13
CG5	10	7	5	4	26
CG6	2	1	3	0	6
CT1	12	10	6	5	33
CT2	10	7	7	5	29
CT3	12	9	9	5	35
CT4	0	2	2	2	6
CT5	0	0	0	0	0
CT6	8	6	5	4	23
CT7	12	9	7	6	34
CT8	9	7	6	4	26
CT9	2	2	2	3	9
CT10	2	2	2	2	8
CT11	0	1	2	2	5
CT12	0	2	0	2	4
CT13	0	1	1	1	3
CT14	0	0	2	0	2
CT15	3	2	1	2	8
CT16	0	1	1	2	4
CT17	0	1	0	1	2
CE1	10	10	10	5	35
CE2	5	8	3	3	19
CE3	3	2	0	1	6
CE4	4	4	5	2	15

- Máxima presencia
- Mínima presencia
- Máxima por curso (cuando es diferente al total)
- X Ninguna presencia

Atendiendo a la columna de “totales” del cuadro anterior, en el que hemos destacado con diferentes colores los datos de mayor relevancia y los que desvelan ciertos déficits, podemos realizar una comparativa general de la distribución de las competencias en los diferentes cursos y concluir, así, a qué ítems atienden con mayor insistencia y cuáles quedan menos atendidos.

Poniendo la atención en las dos competencias con mayor presencia de cada una de las modalidades, se puede determinar que en la modalidad de competencias generales son las CG2 y CG3, con 30 y 28 inclusiones, las que resultan más utilizadas.

Con el fin de facilitar la lectura y resaltar aquellos elementos a los que se da más valor en las escuelas, nos permitimos reproducir nuevamente lo que dictan estas competencias:

*CG2: Comprender psicológicamente y empatizar para entender y sentir las vidas, situaciones y personalidades ajenas, utilizando de manera eficaz sus capacidades de imaginación, intuición, inteligencia emocional y pensamiento creativo para la*

*solución de problemas; desarrollando su habilidad para pensar y trabajar con flexibilidad, adaptándose a los demás y a las circunstancias cambiantes del trabajo, así como la conciencia y el uso saludable del propio cuerpo y del equilibrio necesario para responder a los requisitos psicológicos asociados al espectáculo.*

*CG3: Potenciar la conciencia crítica, aplicando una visión constructiva al trabajo de sí mismo y de los demás, desarrollando una ética profesional que establezca una relación adecuada entre los medios que utiliza y los fines que persigue.*

En el caso de las competencias transversales, observamos mayor presencia en las CT3 y CT7, con 35 y 34 inclusiones:

*CT3: Solucionar problemas y tomar decisiones que respondan a los objetivos del trabajo que se realiza.*

*CT7: Utilizar las habilidades comunicativas y la crítica constructiva en el trabajo en equipo.*

Respecto a las competencias específicas, se aprecian en mayor número las CE1 y CE2, con 35 y 19 inclusiones respectivamente:

*CE1: Dominar los recursos expresivos necesarios para desarrollo de la interpretación.*

*CE2: Participar en la creación e interpretar la partitura y/o personaje, a través del dominio de las diferentes técnicas interpretativas.*

Si nos fijamos ahora en las carencias, la principal, dado que no presenta ninguna inclusión en ninguna de las guías analizadas, es la CT5, cuyo contenido es el siguiente:

*CT5: Comprender y utilizar, al menos, una lengua extranjera en el ámbito de su desarrollo profesional.*

Esto puede deberse a que los vastos contenidos de la materia de Interpretación no dejan espacio para abordar semejante tarea, más propia de una disciplina diseñada a medida que tendría que desplazar a otra u otras de los planes de estudio. Dado que se trata de una competencia transversal y a pesar de que este análisis se limita a la materia de Interpretación, se podría constatar que esta competencia tenga presencia en otras materias del currículum.

Parecido es el caso de la CT14 que solo se incluye dos veces, ambas en tercer curso y cuya presencia se presupone mayor en asignaturas de corte más teórico:

*CT14: “Dominar la metodología de investigación en la generación de proyectos, ideas y soluciones viables”.*

La última de las carencias significativas detectadas es la de la presencia de la CT17 con solo dos inclusiones, esta vez en segundo y cuarto curso, la cual reza:

*CT17: Contribuir con su actividad profesional a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultural, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos.*

Este enunciado parece ser más apropiado para otras especialidades del Arte Dramático, como puede ser la Dirección de Escena, la Dramaturgia o la Escenografía, ya que en el caso del intérprete, solo podría contribuir a esta sensibilización desde proyectos de creación propia, lo que significaría asumir los roles de las especialidades antes citadas.

#### 6.3.2.2. Guías de primer curso

Respecto a las guías de 1º cabe destacar en primer lugar, que las escuelas tienen un alto nivel de coincidencia ya que en las competencias que resultan más presentes, la cifra de 12

inclusiones se aproxima al total de la muestra, que es de  $n=15$  (ya que hemos recopilado 15 guías de disciplinas de 1º) y en los casos en que la presencia es mínima o ninguna, se da la misma coincidencia.

Respecto a la valoración de los “totales”, tienen mucha presencia, también, las CG5, CT1 y CT2, con 10, 12 y 10 inclusiones respectivamente, cuyos enunciados recordamos a continuación:

*CG5: Fomentar la expresión y creación personal, integrando los conocimientos teóricos, técnicos y prácticos adquiridos; mostrando sinceridad, responsabilidad y generosidad en el proceso creativo; asumiendo el riesgo, tolerando el fracaso y valorando de manera equilibrada el éxito social.*

*CT1: Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.*

*CT2: Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.*

En relación a las que tienen menos presencia, no difieren en las “totales”, aunque se aprecia una atención bastante baja a las competencias transversales, que desaparecen en los casos de la CT4, CT11, CT12, CT13 y CT16, para centrarse más especialmente en las competencias generales.

#### 6.3.2.3. Guías de segundo curso

En segundo curso continúa la coincidencia entre escuelas y, a diferencia de los resultados reflejados en las líneas de máxima presencia, la mencionada anteriormente CT1 también tiene fuerte presencia.

La variación más significativa respecto a primero consiste en que ya sí aparecen todas las competencias, aunque tímidamente, exceptuando, claro está, la CT5, que no tiene representación alguna en ninguna de las guías de las materias de interpretación.

#### 6.3.2.4. Guías de tercer curso

En la columna referente al tercer curso apreciamos que ya comienza a haber cierta dispersión entre las escuelas y, a pesar de que continúan teniendo mucha presencia las competencias más frecuentes, baja ligeramente el número de inclusiones. Tercero es un curso que suele ser más especializado que los dos anteriores, con lo que es más difícil hacer frente a ítems demasiado genéricos.

Por otro lado, comienzan los talleres de modo que, en algunos casos, las competencias que hacen referencia a la multidisciplinariedad o a trabajos de corte colectivo pasan a formar parte de las guías de estas disciplinas en concreto, como es el caso de CE3:

*CE3 “Interaccionar con el resto de lenguajes que forman parte del espectáculo.”*

#### 6.3.2.5. Guías de cuarto curso

La diferencia de inclusiones entre tercero y cuarto se acentúa de forma que la dispersión entre escuelas ya es patente, además de que se constata que cuanto más avanzan los cursos más competencias se dan por alcanzadas, lo que implica que se incluyan en menos cantidad en las guías. Esto lo podemos observar al hacer una lectura de la tabla por filas, de izquierda a derecha, para comprobar cómo desciende la cantidad de inclusiones según avanzan los cursos.

En cuarto, en la gran mayoría de las escuelas, existen talleres en los que los contenidos de la materia de interpretación pasan a ser un elemento más de integración, en favor del trabajo

colectivo en un proyecto conjunto. Se aprecia, también, la desaparición de la CG6 respecto a los cursos anteriores, que dice:

*CG6: Desarrollar una metodología de trabajo, estudio e investigación encaminada a la autoformación en la propia disciplina, buscando ámbitos adecuados para la formación continua y para adaptarse a diversas situaciones, en especial a las derivadas de la evolución de su profesión.*

Se espera del alumno en cuarto y último curso de la carrera, que ya sea capaz de auto gestionar su incorporación a la realidad de su profesión y se plantea un curso final en el que se simularán las situaciones cotidianas del devenir del arte dramático, suponiendo la consecución previa de esta y otras competencias.

#### 6.3.2.6. Recapitulación

El precedente análisis sirve de orientación para determinar cuáles son las competencias más valoradas y las carencias en general y, más específicamente, en su división por cursos, tal y como se expresa de forma gráfica en la tabla nº 9, de la que se desprende que las escuelas tienen un alto nivel de coincidencia en la distribución por cursos de las competencias, tanto en las más presentes como en las de menor presencia.

Se observa la no inclusión de la competencia CT5 en ninguna de las guías recopiladas, de lo que se deduce que será aplicada en otras materias.

Por otro lado, la redacción de algunas competencias que figuran en los Reales Decretos resulta algo confusa y lleva a que algunos centros las reformulen en pos de una mejor comprensión y manejo a la hora de la evaluación de cada una de ellas, de forma que hay guías en que una misma competencia aparece redactada de forma distinta a la original o dividida en varias, ya que llegan a tocar muy diferentes conceptos que deben ser evaluados por separado.

El más claro ejemplo de esto es la CG2, que comienza hablando de la empatía: “Comprender psicológicamente y empatizar para entender y sentir las vidas, situaciones y personalidades ajenas”, para continuar haciendo referencia a herramientas propias de los métodos psicólogos: “utilizando de manera eficaz sus capacidades de imaginación, intuición, inteligencia emocional y pensamiento creativo para la solución de problemas”, a lo que añade un nuevo concepto referente a la ética profesional: “desarrollando su habilidad para pensar y trabajar con flexibilidad, adaptándose a los demás y a las circunstancias cambiantes del trabajo”. Continúa haciendo alusión al cuidado del cuerpo: “así como la conciencia y el uso saludable del propio cuerpo”, para concluir refiriéndose al concepto de crecimiento personal: “y del equilibrio necesario para responder a los requisitos psicológicos asociados al espectáculo”. Empatía, métodos psicólogos, ética profesional, cuidado del cuerpo y crecimiento personal, son conceptos de gran relevancia en la formación actoral que podrían tener justa presencia si fueran referidos y observados por separado.

#### 6.3.3. Las competencias en la disciplina de *Commedia dell'Arte*

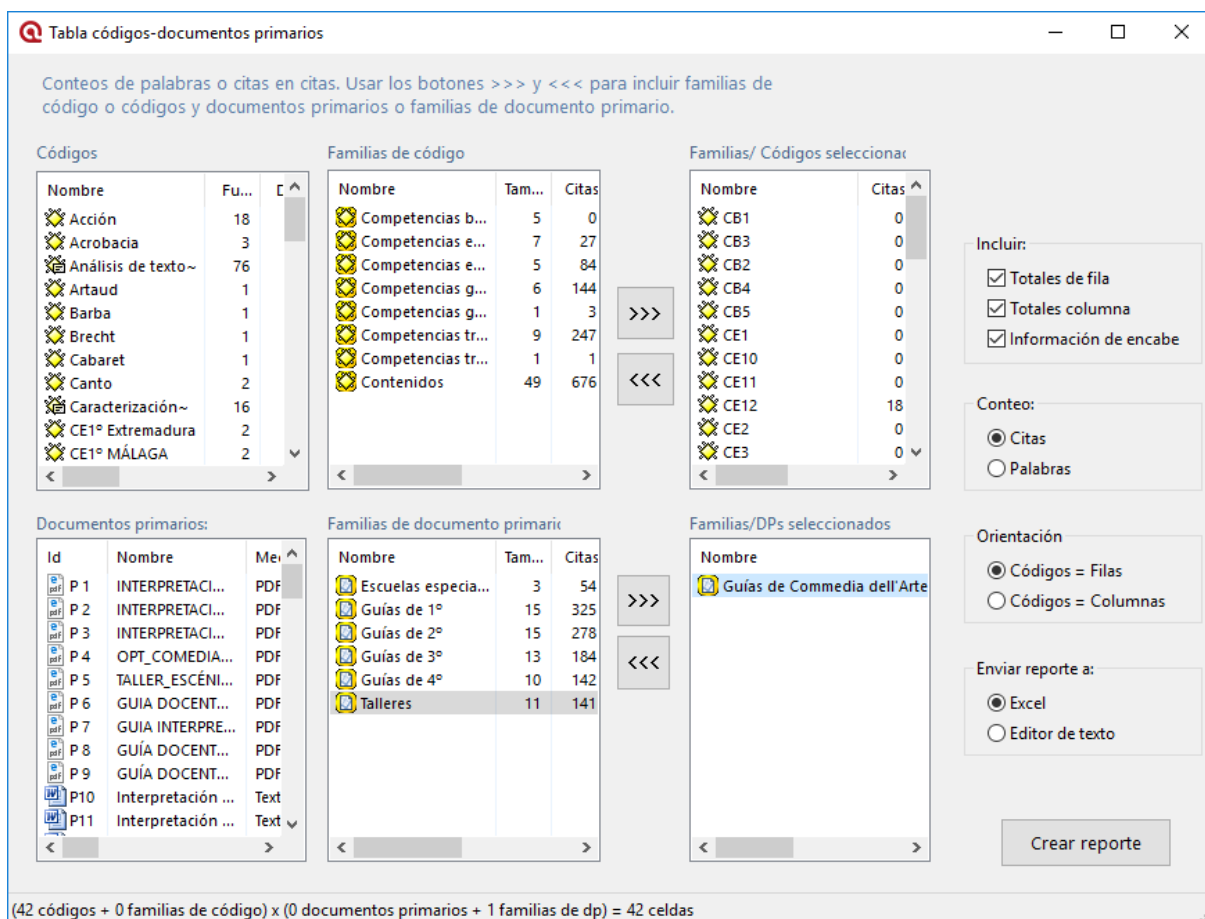
La *Commedia dell'Arte* es una de las disciplinas optativas que pueden ofertar los Departamentos de Interpretación en el marco de la materia de Sistemas de Interpretación como se contempla, por continuar con el ejemplo gallego, en la Circular 12/2014 de la Dirección Xeral de Educación, Formación Profesional e Innovación Educativa, “pola que se ditan instrucións para a organización do curso escolar na Escola Superior de Arte Dramática de Galicia”, que en su Anexo III presenta el siguiente cuadro de posibles disciplinas optativas y materias:

Tabla 14. DISCIPLINAS OPTATIVAS EN LA ESAD DE GALICIA (Anexo III, Circular 12/2014)

Disciplina	Materia
Dirección e xestión de espazos escénicos	Producción e xestión
Dirección de proxectos escénicos	Producción e xestión
Espazo sonoro	Escenificación
Iniciación á dirección de escena	Escenificación
Iniciación á dirección de actores	Dirección de actores
Deseño de espectáculos multidisciplinares	Deseño de escenografía
Deseño do personaxe	Deseño do personaxe
Deseño gráfico para espectáculos	Técnicas de representación
Iniciación ao deseño escénico	Espazo escénico
Esgrima	Movemento
Técnica corporal	Movemento
Adestramento corporal	Movemento
Iniciación á expresión corporal	Movemento
Iniciación á expresión xestual	Movemento
Iniciación á coreografía	Danza
Canto coral	Música e canto
Dobraxa	Voz
Técnicas de expresión oral	Voz
Adestramento vocal	Voz
Retórica e oratoria	Voz
Iniciación á escrita dramática	Dramaturxia
Elaboración de repertorios	Dramaturxia
Iniciación á interpretación	Sistemas de interpretación
Iniciación á comedia da arte	Sistemas de interpretación
Iniciación ao teatro xestual	Sistemas de interpretación
Iniciación ao teatro musical	Sistemas de interpretación
Iniciación ao teatro de obxectos	Sistemas de interpretación
Historia do cinema	Teoría e historia da arte
Estética teatral	Estética
Dinámica de grupos	Pedagogía
Sistemas de xestión de calidade	Pedagogía
Iniciación á pedagogía teatral	Pedagogía
Teatro social e comunitario	Pedagogía
Socioloxía do teatro	Teorías do espectáculo e da comunicación
Semiótica teatral	Teorías do espectáculo e da comunicación
Antropoloxía teatral	Teorías do espectáculo e da comunicación
Análise de espectáculos	Historia das artes do espectáculo
Tendencias escénicas nos séculos XX e XXI	Historia das artes do espectáculo
Historia do teatro galego	Historia das artes do espectáculo
Curso de literatura dramática contemporánea	Historia e teoría da literatura dramática
Literatura dramática en lingua galega	Historia e teoría da literatura dramática

Aun así, tan solo cuatro de las ESAD participantes en este estudio ofrecen la posibilidad de impartir dicha optativa y, por tanto, cuentan con su correspondiente guía docente. Sí tiene una presencia más importante en la sección de contenidos de las guías docentes de la disciplina de Interpretación, como analizaremos más adelante.

Para la elaboración de este análisis, se aislaron las guías de *Commedia dell'Arte* dentro de la UH abierta en Atlas.ti, generando una nueva familia específica tras el proceso de codificación de las competencias halladas, para crear un nuevo cuadro que revelara sus presencias y déficits, como hicimos en el apartado anterior, lo que ilustramos con la siguiente captura de pantalla:



En la tabla que se presenta a continuación, observamos la presencia de las competencias en las guías de las disciplinas optativas de *Commedia dell'Arte*. La guía a nuestra disposición de la ESAD de Málaga, responde a un modelo antiguo que no contempla el apartado de competencias, con lo que la muestra participante de  $n=4$  se queda en una muestra generadora de datos de  $n=3$ .

Tabla 15. COMPETENCIAS EN LAS OPTATIVAS DE COMMEDIA DELL'ARTE (elaboración propia)

CÓDIGOS	PRESENCIA EN LAS GUÍAS DE COMMEDIA DELL'ARTE
CG1	2
CG2	3
CG3	3
CG4	3
CG5	2
CT1	3
CT2	2

CT3	2
CT4	2
CT5	0
CT6	2
CT7	2
CT8	2
CT9	3
CT10	3
CT11	2
CT12	2
CT13	3
CT15	3
CT16	1
CT17	1
CE1	3
CE2	2
CE3	3
CE4	2

En las competencias generales, observamos que las 3 guías generadoras de datos coinciden en la inclusión de las competencias CG2, CG3 y CG4 (que reproducimos a continuación) y el resto tienen presencia en 2 de las guías:

*CG2: Comprender psicológicamente y empatizar para entender y sentir las vidas, situaciones y personalidades ajenas, utilizando de manera eficaz sus capacidades de imaginación, intuición, inteligencia emocional y pensamiento creativo para la solución de problemas; desarrollando su habilidad para pensar y trabajar con flexibilidad, adaptándose a los demás y a las circunstancias cambiantes del trabajo, así como la conciencia y el uso saludable del propio cuerpo y del equilibrio necesario para responder a los requisitos psicológicos asociados al espectáculo.*

*CG3: Potenciar la conciencia crítica, aplicando una visión constructiva al trabajo de sí mismo y de los demás, desarrollando una ética profesional que establezca una relación adecuada entre los medios que utiliza y los fines que persigue.*

*CG4: Comunicar, mostrando la capacidad suficiente de negociación y organización del trabajo en grupo, la integración en contextos culturales diversos y el uso de las nuevas tecnologías.*

En lo referente a las competencias transversales, CT1, CT9, CT10, CT13 y CT15 también coinciden en número de inclusiones, mientras que CT16 y CT17 solo cuentan con 1 presencia. En el caso de CT5 continúa sin aparecer.

*CT1: Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.*

*CT9: Integrarse adecuadamente en equipos multidisciplinares y en contextos culturales diversos.*

*CT10: Liderar y gestionar grupos de trabajo.*

*CT13: Buscar la excelencia y la calidad en su actividad profesional.*

*CT15: Trabajar de forma autónoma y valorar la importancia de la iniciativa y el espíritu emprendedor en el ejercicio profesional*

En cuanto a las competencias específicas, CE1 y CE3 aparecen en 3 guías, y las otras 2 de la misma modalidad solo en 2.

En definitiva, todas las competencias generales, transversales y específicas tienen presencia al menos en 2 de las 3 guías, exceptuando CT16 y CT17 con solo una inclusión, en la guía de la ESAD de Sevilla. Las competencias básicas tampoco se contemplan.

#### 6.3.3.1. Triangulación con las guías de Interpretación

Para realizar esta primera triangulación hemos comparado los datos extraídos de las tablas generadas en Atlas.ti “Competencias por cursos” y “Competencias en las optativas de *Commedia dell'Arte*” (Tablas nº 9 y nº 10).

Respecto a las guías de las materias obligatorias de la especialidad de Interpretación, el curso con el que más coinciden las guías de *Commedia dell'Arte* en cuanto su distribución de competencias es con primero, con 14 coincidencias, casi el doble de coincidencias que con el resto de cursos. Esto es consecuencia de un efecto provocado por la progresividad en la distribución de las competencias por cursos: entre las 3 guías de *Commedia dell'Arte* cubren la práctica totalidad de las competencias, y el curso primero, al resultar de formación básica, también cubre un muy elevado número de competencias, lo que no ocurre en los otros 3 cursos, sobre todo en tercero y cuarto, dado que son más especializados.

Podría darse por buena esta lectura, aunque no podemos obviar que igual que primero es un curso básico, y por eso recoge tantas competencias, la *Commedia dell'Arte* es una disciplina que abarca también muy diferentes competencias, con lo que al reunir los criterios y puntos de vista de varios docentes, por pocos que sean, es fácil que se cubran la mayoría de ellas. Sería interesante, entonces, valorar el grado de intervención de las competencias en cada caso, como veremos más adelante en un ejemplo extraído de la guía de la optativa de “Máscaras y *Commedia dell'Arte*” de la ESAD de Murcia, para poder estimar si efectivamente el curso donde mejor encajaría la inclusión de la *Commedia dell'Arte* es primero de Interpretación, que es lo que se deduce de este análisis comparativo, basándolo solo, por el momento, en las competencias.

#### 6.3.3.2. Triangulación con las guías de los Talleres de tercer curso, cuarto curso y Trabajo de Fin de Estudios

Como ya comentamos, en muchos de los planes de estudios de las ESAD, se contempla la inclusión de Talleres Integrados en los cursos de tercero y cuarto. La muestra de guías de diferentes Talleres es de n=14, entre ambos cursos, algunas de Talleres orientados al Teatro Clásico y sus variantes, otras a dramaturgias de corte más contemporáneo y otras a Trabajos de Fin de Estudios. La distribución de dichos talleres por cursos se puede consultar en la tabla nº 7, en el que se observa que no todas las ESAD incluyen estos talleres, como la ESAD de les Illes Balears, mientras que otras incluyen hasta tres, como la ESAD de Galicia.

En el cuadro de más abajo, elaborado nuevamente empleando los recursos que ofrece el programa Atlas.ti, se observa que las competencias de las que más se ocupan estos Talleres son las que hacen referencia al trabajo en equipo, a las habilidades de comunicación y organización, ética profesional e integración.

Atendiendo a las coincidencias entre ambos grupos de guías, resulta muy significativo que coinciden en 23 ocasiones de entre 27 posibilidades y que la competencia de mayor presencia es la CG2, colocando a la CT16 con menos frecuencia.

Siendo así, se puede interpretar que la *Commedia dell'Arte* encajaría en las competencias de los Talleres Integrados con más sentido entre los que se ocupan del Teatro Clásico, teniendo en cuenta, esta vez sí, el parámetro estilístico. Bajo este punto de vista, se situaría con acierto en el Taller Integrado perteneciente al tercer curso (en la mayoría de los casos). Asimismo, surge la oportunidad de emplear la *Commedia dell'Arte* en tercer curso como un contenido o como una disciplina que puede suponer una preparación para los Talleres de Final de Estudios, teniendo en cuenta que la integración es una tarea muy compleja para la que es conveniente estar familiarizado previamente.

Tabla 16. COMPARATIVA DE COMPETENCIAS DE COMMEDIA DELL'ARTE Y TALLERES INTEGRADOS (elaboración propia)

CÓDIGOS	COMMEDIA DELL'ARTE	TALLERES INTEGRADOS
CG1	2	2
CG2	3	7
CG3	3	6
CG4	3	2
CG5	2	6
CT1	3	5
CT2	2	7
CT3	2	7
CT4	2	2
CT6	2	6
CT7	2	8
CT8	2	6
CT9	3	3
CT10	3	2
CT11	2	2
CT12	2	1
CT13	3	1

CT15	3	2
CT16	1	1
CE1	3	3
CE2	2	2
CE3	3	4
CE4	2	5

	Máxima presencia
	Mínima presencia

#### 6.3.4. Conclusiones parciales

En primer lugar, se observa muy poca presencia de la *Commedia dell'Arte* como disciplina optativa en los planes de estudios de las escuelas de Arte Dramático, que está ofertada solo en cuatro escuelas. Únicamente en cuatro centros, de los doce participantes, se impartieron contenidos sobre la *Commedia dell'Arte* durante el curso 2015/2016 gracias a su inclusión en los contenidos de las materias obligatorias de especialidad de Prácticas y Sistemas de Interpretación.

El curso con el que más coincide es con primero, con casi el doble de coincidencias que con el resto de cursos, lo que se fundamenta en un análisis, de momento, meramente competencial.

Tanto las guías de los Talleres Integrados como las de *Commedia dell'Arte* hacen referencia al trabajo en equipo, a las habilidades de comunicación y organización, ética profesional e integración, con lo que podemos afirmar que la *Commedia dell'Arte* encaja perfectamente en las competencias de los Talleres Integrados, con lo que podría servir de preparación previa para estos.

#### 6.4. ANÁLISIS DE CONTENIDOS

El siguiente punto en el que vamos a centrar nuestro análisis es el apartado en que se exponen los contenidos de las materias de Prácticas y Sistemas de Interpretación, basándonos nuevamente en las guías docentes recopiladas de los 12 centros participantes. Consideramos que es de gran importancia conocer la selección de contenidos que realizan los centros, dado que son el eje central sobre el que se articula la didáctica de cada disciplina, en el sentido en que suponen el medio a través del cual se llevarán a la práctica competencias y objetivos, a la vez que determinarán la metodología y actividades que llevarán el proceso hasta la evaluación.

Según Quesada (2001), los contenidos culturales se definen como el conjunto de saberes o formas culturales acumuladas por la humanidad, cuya asimilación por parte del alumnado, se considera valiosa y esencial para su desarrollo y socialización. Los contenidos son organizados y estructurados en la planificación de la enseñanza por parte de cada profesor y su selección se realiza bajo la supervisión del departamento didáctico correspondiente. Cada docente agrupa y combina los temas y subtemas del contenido en un todo coherente y significativo que reflejará en la guía docente de cada disciplina.

Siguiendo a Quesada (2001), observamos que los contenidos se dividen en tres categorías: conceptuales, procedimentales y actitudinales:

- Conceptuales: Son aquellos conocimientos referidos a conceptos, datos, hechos y principios. Consiste en el “saber acerca de”.

- Procedimentales: Se trata del saber instrumental que comprende la ejecución de habilidades, estrategias, técnicas o métodos. Su carácter es dinámico porque se refiere a los pasos a seguir para realizar acciones concretas y está condicionado por la situación y la meta deseada. Es el conjunto de acciones ordenadas dirigidas a la consecución de un fin, comprenden el uso de reglas, técnicas, métodos o destrezas y estrategias. Es el “saber hacer”. Pueden ser de dos tipos:

\* Algorítmico: Donde la secuencia es siempre la misma.

\* Heurístico: Las acciones a realizar y su propia organización dependen, en cada caso, de las características de la situación donde se aplicarán.

- Actitudinales: Implica los saberes y comportamientos afectivo-sociales, como son el acatamiento de las normas y valores, así como saber comportarse de manera socialmente aceptable. Se trata del “saber ser”.

Según los principios generales para estructurar contenidos que sugiere Quesada (2001), hay tres formas para relacionar los contenidos: jerárquica, vertical y horizontal:

- Por medio de la jerarquización identificamos el grado de importancia de ciertos contenidos y la derivación subordinada de otros. Otra manera de reconocer los contenidos de mayor repercusión es por la cantidad de temas derivados de ellos es por el grado de generalidad que tienen podemos valorar su importancia dentro de la especialidad.

- La organización vertical se refiere a la ordenación secuencial de los contenidos a través del tiempo, de manera que lo enseñado inicialmente o en etapas previas sea la base de lo revisado posteriormente.

- La relación horizontal es aquella que debe existir entre materias impartidas simultáneamente.

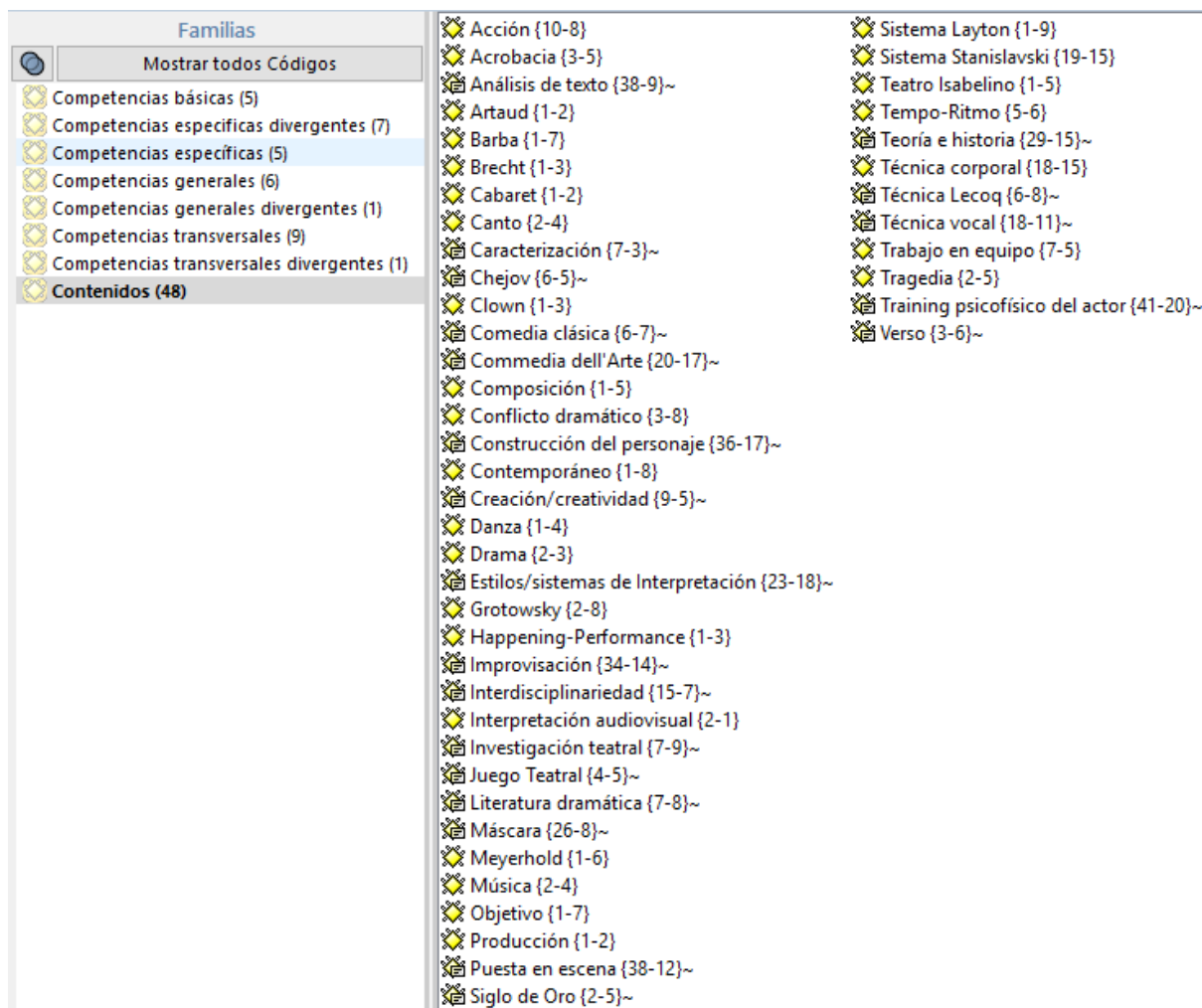
El principal valor que diferencia a la *Commedia dell'Arte* frente a otras disciplinas es su capacidad de unificación de contenidos, que hacen que el proceso de aprendizaje comprenda momentos en que se trabaje desde un prisma conceptual en el principio del proceso, para luego conferir el protagonismo a lo procedimental, que comienza con la organización algorítmica del método de montaje escénico, que derivará inevitablemente en un estudio heurístico de cada escena, personaje o situación concretas. Al ser un trabajo eminentemente práctico requiere de un gran compromiso actitudinal, que se reflejará tanto en la autodisciplina como en el trabajo en equipo.

El modelo de organización jerárquica nos ayudará a establecer la relevancia de la *Commedia dell'Arte* como contenido en las guías recopiladas, lo que analizaremos más adelante.

#### **6.4.1. Tabla de contenidos**

Para abordar nuestro análisis, comenzamos por realizar una lectura en profundidad de las guías docentes de las 12 escuelas participantes centrando nuestra atención, en este caso, en el apartado correspondiente a contenidos. Gracias al programa de análisis cualitativo Atlas.ti, generamos un amplio listado de los temas que se tratan en los contenidos de las guías, los

cuales utilizamos como primer sistema de códigos, como se muestra en la captura de pantalla de más abajo. Para poder generar dicho listado de códigos se extrajeron las formulaciones empleadas por los propios docentes en la redacción de las guías quienes comparten y manejan un vocabulario técnico muy similar. A continuación, se procedió a localizar las coincidencias y a contabilizarlas.



Si atendemos a la jerarquización sugerida por Quesada (2001) podemos organizar los contenidos codificados, de los que se aporta un glosario en el Anexo IV, de la siguiente manera:

- Contenidos conceptuales:

Autores: Artaud, Barba, Brecht, Chejov, Grotowsky, Meyerhold.

Conceptos: Acción, Conflicto dramático, Literatura dramática, Objetivo, Tempo-Ritmo, Teoría e historia.

Estilos: Cabaret, Clown, Comedia clásica, *Commedia dell'Arte*, Contemporáneo, Drama, Happening-Performance, Siglo de Oro, Teatro Isabelino, Tragedia.

- Contenidos procedimentales:

\*Algorítmicos: Análisis de texto, Sistema Layton, Sistema Stanislavski, Técnica Lecoq, Composición, Máscara, Improvisación, Producción, Investigación teatral.

\*Heurísticos: Caracterización, Construcción del personaje, Estilos/sistemas de Interpretación, Interpretación audiovisual, Técnica corporal, Técnica vocal, Trabajo psicofísico del actor, Puesta en escena, Juego Teatral.

Multidisciplinariedad: Acrobacia, Canto, Danza, Literatura dramática, Música, Verso Interdisciplinariedad.

- Contenidos actitudinales:

Creación/creatividad, Trabajo en equipo.

Esta categorización nos sirve para ubicar los contenidos y organizar la enseñanza, aunque todos y cada uno de ellos son abordables desde cualquiera de las tres perspectivas planteadas.

#### 6.4.2. Distribución de contenidos por curso académico

El siguiente paso consistió en observar la cantidad de presencias de cada uno de los contenidos según su distribución por cursos y en el total de las guías de Prácticas y Sistemas de Interpretación, para lo que generamos la siguiente tabla:

Tabla 17. CONTENIDOS POR CURSOS (elaboración propia)

CONTENIDOS	GUÍAS DE 1º	GUÍAS DE 2º	GUÍAS DE 3º	GUÍAS DE 4º	TOTAL
Acción	0	8	2	0	10
Análisis de texto	8	13	8	3	32
Artaud	0	0	0	1	1
Barba	0	0	1	0	1
Brecht	0	0	0	1	1
Cabaret	0	1	0	0	1
Canto	0	1	0	1	2
Caracterización	0	2	3	1	6
Chejov	1	2	2	1	6
Clown	0	1	0	0	1
Comedia clásica	0	2	3	0	5
<i>Commedia dell'Arte</i>	1	1	4	1	7
Composición	0	0	1	0	1
Conflicto dramático	0	3	0	0	3
Construcción del personaje	5	9	9	3	26
Contemporáneo	0	0	0	1	1
Creación/creatividad	5	2	2	0	9

Danza	0	1	0	0	1
Drama	0	1	0	1	2
Estilos/sistemas de Interpretación	0	5	11	4	20
Grotowsky	0	0	1	1	2
Happening-Performance	0	0	0	1	1
Improvisación	10	7	5	2	24
Interdisciplinariedad	1	1	3	3	8
Interpretación audiovisual	0	0	1	1	2
Investigación teatral	0	2	3	2	7
Juego Teatral	4	0	0	0	4
Literatura dramática	0	2	0	1	3
Máscara	6	1	3	3	13
Meyerhold	0	0	1	0	1
Música	1	0	0	1	2
Objetivo	0	1	0	0	1
Producción	0	0	0	1	1
Puesta en escena	8	10	6	6	30
Siglo de Oro	0	0	0	1	1
Sistema Layton	1	1	0	0	2
Sistema Stanislavski	11	5	2	1	19
Teatro Isabelino	0	0	0	1	1
Tempo-Ritmo	2	2	0	0	4
Teoría e historia	4	6	10	3	23
Técnica corporal	4	4	3	3	14
Técnica vocal	2	1	2	1	6
Técnica Lecoq	2	1	2	1	6
Trabajo en equipo	5	1	1	0	7
Tragedia	0	0	1	1	2
Trabajo psicofísico del actor	13	10	6	4	33
Verso	0	0	1	1	2

Las casillas marcadas en amarillo señalan los contenidos que poseen mayor fundamentación o presencia, tanto en la columna de “totales”, que destaca aquellos contenidos a los que se da mayor relevancia en general en las guías de Prácticas y Sistemas de Interpretación, como en su distribución en los cuatro cursos académicos. Siendo así, podemos realizar las siguientes observaciones:

- En primer curso se incide en análisis de texto, improvisación, máscara, sistema Stanislavski, técnica corporal y trabajo psicofísico del actor.

- En segundo curso se incide en acción, análisis de texto, construcción del personaje, puesta en escena y técnica corporal.

- En tercer curso se incide en construcción del personaje, estilos/sistemas de interpretación y teoría e historia.

- En cuarto curso disminuye sensiblemente la cantidad de contenidos a trabajar y se incide en análisis de texto, construcción del personaje, estilos/sistemas de interpretación, interdisciplinariedad, máscara, puesta en escena, teoría e historia, técnica corporal y trabajo psicofísico del actor.

#### **6.4.3. La *Commedia dell'Arte* como contenido**

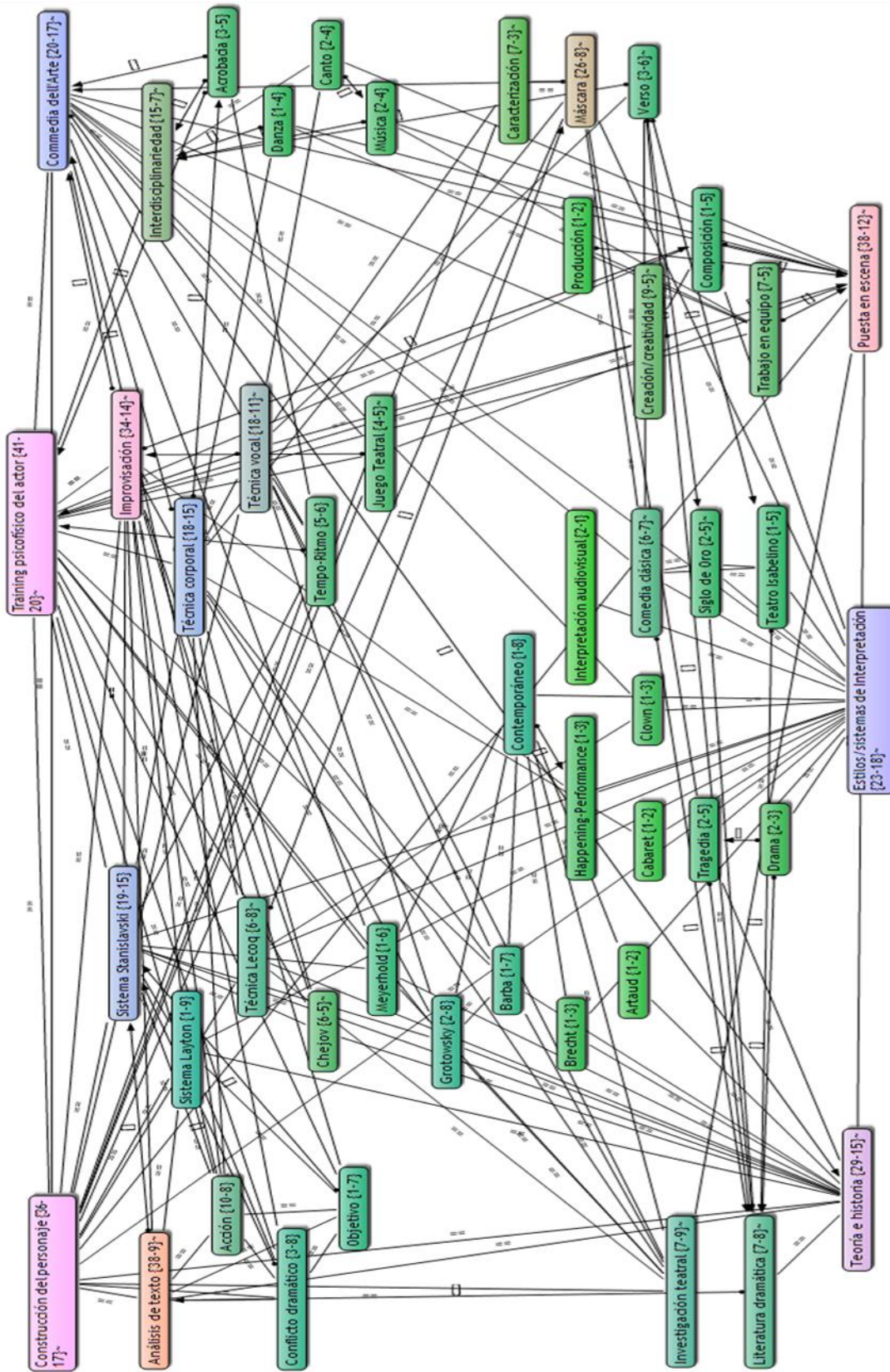
Si atendemos a la afirmación de Quesada (2001), la estructuración jerárquica nos ayudará a identificar el grado de importancia de ciertos contenidos y podremos valorar la relevancia de una disciplina dentro de la especialidad por el grado de generalidad que contenga. Con el propósito de averiguar cuál es la posición que ocupa la *Commedia dell'Arte* como contenido, hemos utilizado la herramienta que ofrece Atlas.ti para generar un listado por fundamentación o presencia, en el que hemos tenido en cuenta todas las familias de guías, incluyendo las de los talleres integrados y las de las optativas, lo que sitúa a la *Commedia dell'Arte* en el puesto 9º de entre los 48 códigos (presentados por el programa de menor a mayor fundamentación) formando parte de hasta 20 de las guías analizadas, como podemos observar en la siguiente captura de pantalla:

---

✦ Artaud {1-1}	✦ Técnica corporal {18-6}
✦ Barba {1-1}	✦ Técnica vocal {18-2}~
✦ Cabaret {1-1}	✦ Sistema Stanislavski {19-8}
✦ Brecht {1-1}	✦ Commedia dell'Arte {20-14}~
✦ Contemporáneo {1-8}	✦ Estilos/sistemas de Interpretación {23-11}~
✦ Composición {1-4}	✦ Máscara {26-4}~
✦ Danza {1-1}	✦ Teoría e historia {29-2}~
✦ Producción {1-1}	✦ Improvisación {34-7}~
✦ Sistema Layton {1-6}	✦ Construcción del personaje {36-8}~
✦ Teatro Isabelino {1-4}	✦ Análisis de texto {38-8}~
✦ Objetivo {1-6}	✦ Puesta en escena {38-6}~
✦ Clown {1-3}	✦ Training psicofísico del actor {41-13}~
✦ Happening-Performance {1-2}	
✦ Meyerhold {1-3}	
✦ Canto {2-2}	
✦ Interpretación audiovisual {2-1}	
✦ Música {2-2}	
✦ Siglo de Oro {2-4}~	
✦ Tragedia {2-2}	
✦ Drama {2-2}	
✦ Grotowsky {2-1}	
✦ Conflicto dramático {3-7}	
✦ Acrobacia {3-3}	
✦ Verso {3-4}~	
✦ Juego Teatral {4-4}~	
✦ Tempo-Ritmo {5-4}	
✦ Chejov {6-3}~	
✦ Comedia clásica {6-5}~	
✦ Técnica Lecoq {6-4}~	
✦ Literatura dramática {7-2}~	
✦ Investigación teatral {7-2}~	
✦ Trabajo en equipo {7-1}	
✦ Caracterización {7-2}~	
✦ Creación/creatividad {9-2}~	
✦ Acción {10-6}	
✦ Interdisciplinariedad {15-6}~	

Como hemos visto, la jerarquización consiste en la capacidad de generalización que posee un contenido, o la cantidad de contenidos con que se relaciona. Siendo así, hemos desarrollado un mapa de relaciones inter-código empleando la herramienta de Redes de Atlas.ti, que resulta muy visual y efectiva a la hora de desvelar resultados:


















Figura 46. RED DE VÍNCULOS INTER-CÓDIGO DE CONTENIDOS DE PRÁCTICAS Y SISTEMAS DE INTERPRETACIÓN (elaboración propia)



Gracias a la elaboración del anterior mapa, podemos establecer la densidad de relaciones inter-código que posee la *Commedia dell'Arte* como contenido y generar el siguiente listado que ordena los contenidos de las guías teniendo en cuenta dicha densidad, como queda señalado en la siguiente captura de pantalla:

- |                                    |   |
|------------------------------------|---|
| ✦ Interpretación audiovisual {2-1} | ✦ Investigación teatral {7-9}~                |
| ✦ Cabaret {1-2}                    | ✦ Sistema Layton {1-9}                        |
| ✦ Artaud {1-2}                     | ✦ Técnica vocal {18-11}~                      |
| ✦ Producción {1-2}                 | ✦ Puesta en escena {38-12}~                   |
| ✦ Drama {2-3}                      | ✦ Improvisación {34-14}~                      |
| ✦ Happening-Performance {1-3}      | ✦ Teoría e historia {29-15}~                  |
| ✦ Clown {1-3}                      | ✦ Sistema Stanislavski {19-15}                |
| ✦ Brecht {1-3}                     | ✦ Técnica corporal {18-15}                    |
| ✦ Caracterización {7-3}~           | ✦ Commedia dell'Arte {20-17}~                 |
| ✦ Música {2-4}                     | ✦ Construcción del personaje {36-17}~         |
| ✦ Danza {1-4}                      | ✦ Estilos/sistemas de Interpretación {23-18}~ |
| ✦ Canto {2-4}                      | ✦ Training psicofísico del actor {41-20}~     |
| ✦ Chejov {6-5}~                    |   |
| ✦ Tragedia {2-5}                   |   |
| ✦ Siglo de Oro {2-5}~              |   |
| ✦ Creación/creatividad {9-5}~      |   |
| ✦ Juego Teatral {4-5}~             |   |
| ✦ Trabajo en equipo {7-5}          |   |
| ✦ Acrobacia {3-5}                  |   |
| ✦ Composición {1-5}                |   |
| ✦ Teatro Isabelino {1-5}           |   |
| ✦ Meyerhold {1-6}                  |   |
| ✦ Tempo-Ritmo {5-6}                |   |
| ✦ Verso {3-6}~                     |   |
| ✦ Interdisciplinariedad {15-7}~    |   |
| ✦ Barba {1-7}                      |   |
| ✦ Comedia clásica {6-7}~           |   |
| ✦ Objetivo {1-7}                   |   |
| ✦ Grotowsky {2-8}                  |   |
| ✦ Acción {10-8}                    |   |
| ✦ Conflicto dramático {3-8}        |   |
| ✦ Máscara {26-8}~                  |   |
| ✦ Contemporáneo {1-8}              |   |
| ✦ Técnica Lecoq {6-8}~             |   |
| ✦ Literatura dramática {7-8}~      |   |
| ✦ Análisis de texto {38-9}~        |   |

Este listado, presentado por el programa de menor a mayor, establece que la *Commedia dell'Arte* se situaría en el puesto nº 4 (empezando por el final en esta captura de pantalla) en una organización jerárquica, ya que se relaciona hasta con 17 contenidos de los 48 localizados. De este grupo, 8 de ellos están entre los de mayor fundamentación o presencia según la tabla nº 13 del § 6.4.2 y 7 de ellos se sitúan entre los 10 primeros en densidad de relación inter-código. A continuación presentamos el listado de los códigos relacionados con la *Commedia dell'Arte*:

- ▼  Commedia dell'Arte {20-17}~
  - >  Acrobacia {3-5} <Es parte de>
  - >  Clown {1-3} <Está relacionado con>
  - >  Comedia clásica {6-7}~ <Está relacionado con>
  - >  Construcción del personaje {36-17}~ <Está relacionado con>
  - >  Creación/creatividad {9-5}~ <Está relacionado con>
  - >  Estilos/sistemas de Interpretación {23-18}~ <Está relacionado con>
  - >  Improvisación {34-14}~ <Es parte de>
  - >  Interdisciplinariedad {15-7}~ <Está relacionado con>
  - >  Juego Teatral {4-5}~ <Está relacionado con>
  - >  Máscara {26-8}~ <Es parte de>
  - >  Meyerhold {1-6} <Está relacionado con>
  - >  Puesta en escena {38-12}~ <Está relacionado con>
  - >  Tempo-Ritmo {5-6} <Está relacionado con>
  - >  Técnica corporal {18-15} <Es parte de>
  - >  Técnica Lecoq {6-8}~ <Está relacionado con>
  - >  Training psicofísico del actor {41-20}~ <Está relacionado con>

De entre las múltiples posibilidades que presenta el programa Atlas.ti, entre las cuales cabría desarrollar las relaciones inter-código mediante un árbol como el que acabamos de presentar, elegimos la siguiente vista de red porque resulta más visual e ilustra las relaciones inter-códigos de una manera muy clara. La red inter-códigos que presentamos a continuación se ha realizado tomando como referencia el código *Commedia dell'Arte*:

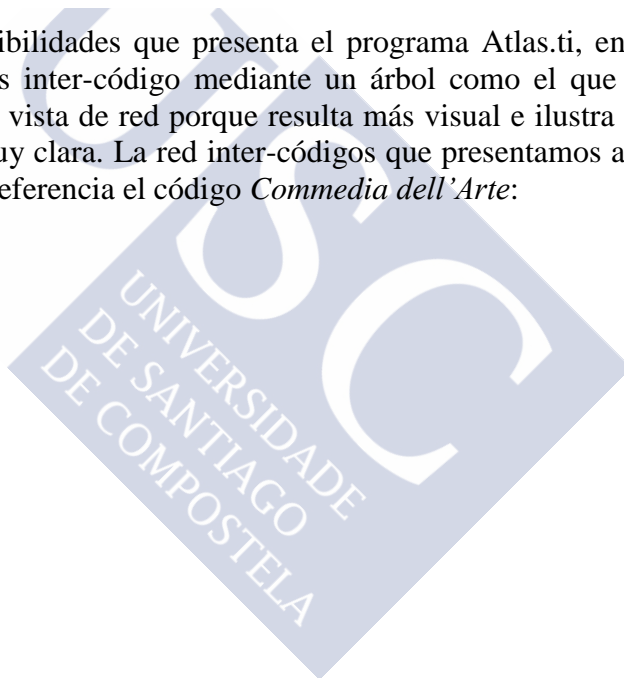
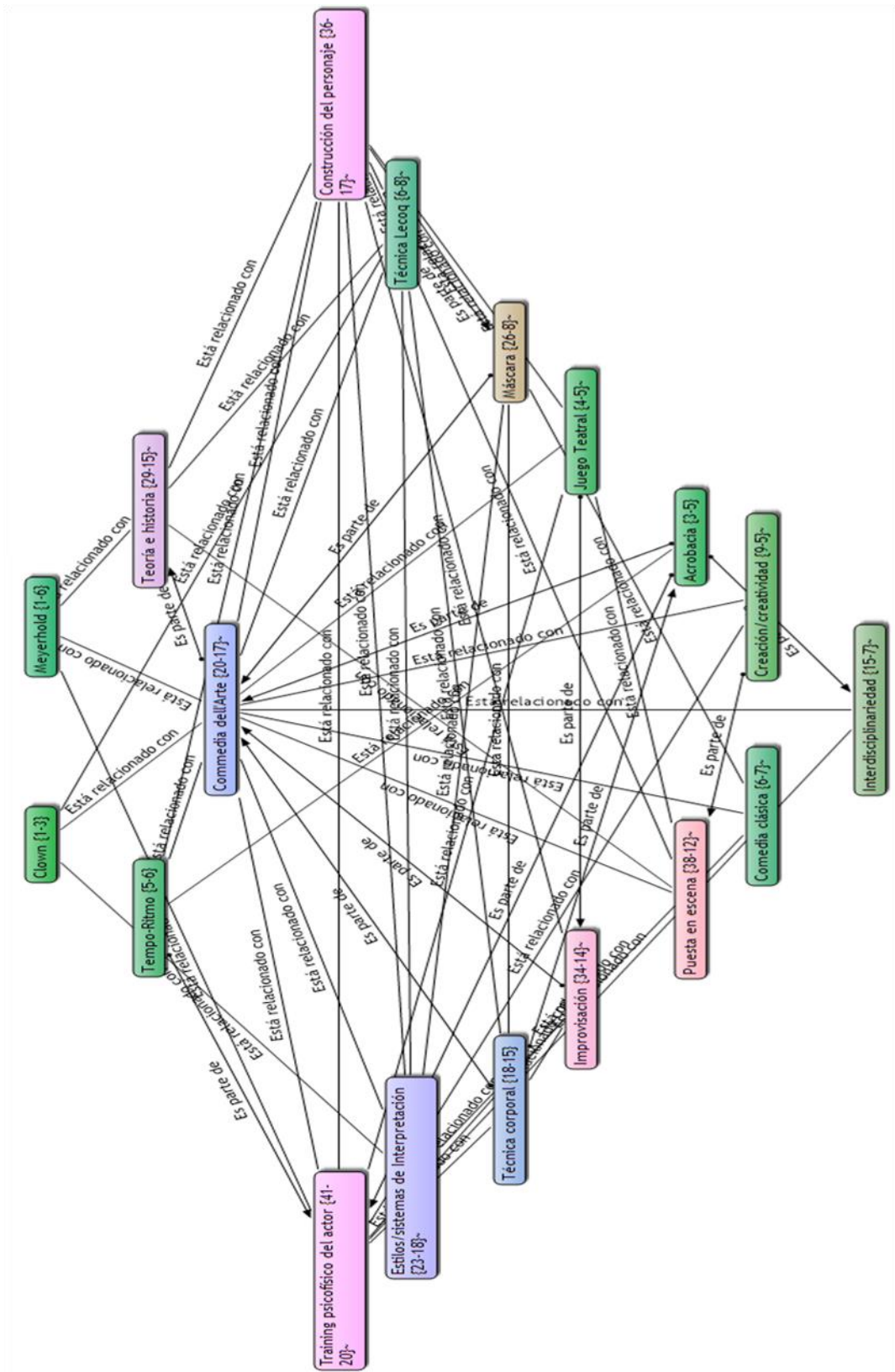


Figura 47. RED DE VÍNCULOS INTER-CÓDIGO DE CONTENIDOS DE *COMMEDIA DELL'ARTE* (elaboración propia)



La principal razón por la que se da este orden jerárquico es la naturaleza integradora que posee la *Commedia dell'Arte* que, al colocarse como un contenido más, resulta muy generalizadora. Observamos su utilidad como herramienta para desarrollar hasta 8 de los 11 contenidos fundamentales de las materias obligatorias de especialidad Prácticas y Sistemas de Interpretación.

#### 6.4.4. Los contenidos en la disciplina de *Commedia dell'Arte*

Pasamos, a continuación, a observar los contenidos que se incluyen en las guías de las optativas de *Commedia dell'Arte*. En el siguiente cuadro se presenta el número de inclusiones de los contenidos en dichas guías, excluyendo aquellos que no tienen presencia:

Tabla 18. CONTENIDOS EN LAS GUÍAS DE LA MATERIA DE *COMMEDIA DELL'ARTE* (elaboración propia)

CÓDIGOS	GUÍAS DE <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>
Acrobacia	1
Análisis de texto	1
Construcción del personaje	2
Improvisación	2
Interdisciplinariedad	1
Literatura dramática	1
Máscara	3
Tempo-Ritmo	1
Teoría e historia	1
Técnica corporal	1
Trabajo psicofísico del actor	2

Construcción del personaje, improvisación, máscara y trabajo psicofísico del actor, resultan los contenidos más presentes y coinciden, además, con aquellos que resultan más relevantes en el listado general.

#### 6.4.5. Contenidos de *Commedia dell'Arte* y contenidos de Talleres integrados

En la tabla que presentamos a continuación se han seleccionado aquellos contenidos que están presentes en las guías de *Commedia dell'Arte* y en las de los Talleres integrados:

Tabla 19. CONTENIDOS COINCIDENTES DE *COMMEDIA DELL'ARTE* Y TALLERES INTEGRADOS (elaboración propia)

CÓDIGO	GUÍAS DE <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>	TALLERES
Análisis de texto	1	8
Improvisación	2	2
Interdisciplinariedad	1	7
Literatura dramática	1	4
Máscara	3	2
Teoría e historia	1	7
Técnica corporal	1	3
Training psicofísico	1	5

Observamos hasta 8 coincidencias y todas ellas resultan muy genéricas, dada la especificidad de los talleres, que consisten, por una parte, en la puesta en práctica de los conocimientos desarrollados en los dos primeros cursos y, por otra, dar continuidad a aquellos contenidos que son más generales y que tienen continuidad durante toda la carrera.

Sí apreciamos la intención de unificar teoría y práctica a la vez de conseguir un trabajo horizontal con otras disciplinas, lo que se desprende de la gran presencia de contenidos como análisis de texto, literatura dramática e interdisciplinariedad. Hay que recordar que las cifras de los talleres son más altas al contar con mayor número de guías, 14 frente a las 3 de *Commedia dell'Arte*.

#### **6.4.6. Recapitulación**

Según Quesada (2001), los contenidos culturales se definen como el conjunto de saberes o formas culturales acumuladas por la humanidad y se clasifican según parámetros conceptuales, procedimentales y actitudinales:

A su vez, hay tres formas para relacionar los contenidos: jerárquica, vertical y horizontal. El modelo de organización jerárquica nos sirve como herramienta para establecer la relevancia de la *Commedia dell'Arte* como contenido en las guías recopiladas.

Para generar el listado de códigos que hemos empleado en este análisis, se han ido extrayendo las formulaciones empleadas por los propios docentes en la redacción de las guías ya que comparten y manejan un vocabulario técnico muy similar. A continuación, se procedió a localizar las coincidencias y a contabilizarlas.

Atendiendo a su distribución por cursos concluimos que:

- En primer curso se incide en análisis de texto, improvisación, máscara, sistema Stanislavski, técnica corporal y trabajo psicofísico del actor.
- En segundo curso se incide en acción, análisis de texto, construcción del personaje, puesta en escena y técnica corporal.
- En tercer curso se incide en construcción del personaje, estilos/sistemas de interpretación y teoría e historia.
- En cuarto curso disminuye sensiblemente la cantidad de contenidos a trabajar y se incide en análisis de texto, construcción del personaje, estilos/sistemas de interpretación, interdisciplinariedad, máscara, puesta en escena, teoría e historia, técnica corporal y trabajo psicofísico del actor.

Hemos utilizado la herramienta que ofrece Atlas.ti para generar un listado por fundamentación o presencia, en el que hemos tenido en cuenta todas las familias de guías, incluyendo las de los talleres integrados y las de las optativas, lo que sitúa a la *Commedia dell'Arte* en el puesto 9º de entre los 48, formando parte de hasta 20 de las guías analizadas.

La *Commedia dell'Arte* se situaría en el puesto nº 4 en una organización jerárquica, ya que se relaciona hasta con 17 contenidos de los 48 localizados, lo que hemos deducido gracias al creación de una red inter-códigos en Atlas.ti.

Si observamos los contenidos que figuran en las guías de las disciplinas optativas de *Commedia dell'Arte*, destaca su utilidad como herramienta para desarrollar hasta 8 de los 11 contenidos fundamentales de las materias obligatorias de especialidad Prácticas y Sistemas de Interpretación. Construcción del personaje, improvisación, máscara y trabajo psicofísico del

actor, resultan los contenidos más presentes, que coinciden además con aquellos que resultan más relevantes en el listado general.

Al contrastar las guías de *Commedia dell'Arte* con las de los Talleres integrados se aprecian hasta 8 coincidencias y cabe mencionar la intención de unificar teoría y práctica a la vez de conseguir un trabajo horizontal con otras disciplinas, lo que se desprende de la gran presencia de contenidos como análisis de texto, Literatura dramática e interdisciplinariedad.

### **6.5. CONCRECIÓN CURRICULAR DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LAS ESAD**

En el presente apartado, presentamos la compilación de los elementos didácticos que componen la disciplina de *Commedia dell'Arte*. Está compuesto por fragmentos extraídos de las guías docentes que, en el marco de los estudios de arte dramático, contienen o se ocupan de la disciplina de *Commedia dell'Arte*. Dicha característica la reúnen hasta 7 de las 12 escuelas que componen la muestra participante, lo que supone que un 58,3% de las escuelas consultadas, se ocupan actualmente de esta disciplina en algún tramo de los recorridos que ofrecen. En este estudio encontraremos extractos, en algunos casos, de guías que la desarrollan como asignatura optativa y, en otros casos, de guías de los cuatro cursos en que se trata directa o indirectamente, dentro de la materia de Interpretación. Las referidas guías figuran en un apartado específico dentro del Anexo I.

Para no redundar en la exposición de la información extraída, hemos seleccionado aquellas citas que aportan algún elemento nuevo, de forma que en los apartados en los que todas coinciden, nos hemos limitado a seleccionar aquella en la que se aborda el tema con mayor claridad. La estructura que hemos seguido es la habitual de las guías docentes, siguiendo un orden natural que comienza por describir la asignatura y mostrar los objetivos y competencias que persigue, para exponer a continuación los contenidos a desarrollar en el aula y la metodología, concluyendo con el sistema o sistemas de evaluación. Dentro de cada epígrafe, expondremos la razón por la que se ha añadido cada cita y comentaremos las nuevas aportaciones y/o singularidades del fragmento.

#### **6.5.1. Descriptores**

##### **6.5.1.1. ESAD de Canarias**

En los descriptores que presenta la ESAD de Canarias en sus guías docentes, observamos que se suele introducir siempre un apartado referente al perfil profesional. En el caso de la de *Commedia dell'Arte* su valoración es la siguiente:

*Perfil profesional: Esta asignatura es básica para el ejercicio profesional de todo actor/actriz en el ámbito teatral, cinematográfico y televisivo. Contribuye a mejorar las cualidades personales para enfrentarse a todas las actividades sociales que exijan el uso de la interpretación como elemento comunicativo o expositivo.*

Cabe señalar que la califican como “asignatura básica” para cualquier medio en que intervenga la actividad interpretativa.

##### **6.5.1.2. ESAD de Galicia**

La guía de la ESAD de Galicia hace referencia a la creación y construcción del personaje, además de destacar la adaptación de la técnica actoral a los diferentes géneros y estilos teatrales:

*Estudio práctico da técnica actoral e dos diversos métodos de creación e construción da personaxe. Adecuación dos recursos expresivos e dos procesos internos e externos aos diferentes xéneros e estilos no ámbito escénico e audiovisual.*

#### 6.5.1.3. ESAD de Málaga

En el descriptor que presenta la guía de la ESAD Málaga destaca, principalmente, el trabajo de manejo y construcción de la máscara:

*Aplicación del entrenamiento actoral al trabajo con la máscara larvaria, la máscara expresiva y con la media máscara. La máscara en la Commedia dell'Arte: Tipos y materiales. Construcción y realización de la máscara. Manejo de la máscara en los distintos personajes y en el Canovaccio.*

#### 6.5.1.4. ESAD de Sevilla

En este caso, comienzan concretando el Decreto que regula estas asignaturas. En el texto encontramos alusiones a la improvisación y al carácter interdisciplinar, además de puntualizar que “engloba tradición y renovación”, con lo que se apela a la vigencia y la actualidad de las que goza.

*La asignatura de Commedia dell'Arte se establece, según el Decreto 259/2011, de 26 de Julio, en su Artículo 9. Con el trabajo didáctico de Commedia dell'Arte, se pretenden afianzar los motores de actuación a través de los caracteres de los personajes de la comedia y sus situaciones creadas, fruto de la improvisación. Son herramientas facilitadoras para el desarrollo evolutivo en la interpretación actoral. Favorece el desarrollo expresivo del alumnado. Es una asignatura con carácter interdisciplinar estrechamente relacionada con las asignaturas de Voz y Movimiento. La Commedia dell'Arte engloba tradición y renovación.*

#### 6.5.1.5. ESAD de Murcia

En este apartado, comienzan por incorporar el descriptor de la materia Sistemas de Interpretación, para concretar después con el propio de la asignatura:

*La asignatura de Commedia dell'Arte se integra en la materia “Sistemas de Interpretación”, cuyo contenido y orientación se reflejan en el siguiente descriptor: “Conocimiento de los principios estéticos, éticos y humanísticos y dominio de los procedimientos técnicos de la interpretación. Aplicación de las diversas técnicas en la construcción y desarrollo de la situación, la acción y el personaje. Adecuación de los recursos expresivos y de los procesos internos del actor a los requerimientos de cada uno de los sistemas aplicados. Adecuación de los recursos a cada género, estilo y medio (incluido el audiovisual)”.*

*Conforme a ello, se establecen sus objetivos y competencias, su distribución temporal y los contenidos reflejados en el siguiente descriptor de la asignatura:*

*“Conocimiento práctico de las técnicas de máscara y de Commedia dell'Arte como recursos pedagógicos en la formación básica del actor y como aproximación a los sistemas de interpretación creadores de su propia textualidad. Iniciación en el trabajo con máscara como medio de entrenamiento, como aportación de estilo y como forma teatral diferenciada. Aproximación técnica a la actuación con distintas variedades de máscaras. Características, esquemas de acción y máscaras de la Commedia dell'Arte; estructura, tradición e improvisación; tipos, gestualidad, lazzi y canovaccio.”*

En el segundo párrafo, cuando se hace referencia a la “creación de su propia textualidad” se refiere al sistema dramático característico del estilo, consistente en la escritura de la pieza que tendrán que afrontar los alumnos, y acaba indicando algunos de los contenidos técnicos que desarrollará la asignatura, como “gestualidad, lazzi y canovaccio”.

## 6.5.2. Objetivos

### 6.5.2.1. ESAD de Galicia

En este apartado cabe destacar los puntos 6 y 9. El primero insiste en reforzar los conceptos de ritmo, movimiento, armonía, equilibrio, espacio y tiempo dramáticos como herramientas fundamentales para el trabajo de interpretación. El segundo llama la atención sobre el desarrollo de la propia identidad artística, como medio para poner en valor las capacidades y recursos personales de cada individuo.

1. *Afianzar no alumno os coñecementos adquiridos no curso anterior*
2. *Dominar os mecanismos actorais internos e externos no proceso de creación do personaxe.*
3. *Acadar diversos recursos para afrontar a construción da personaxe dende a caracterización física e vocal.*
4. *Dominar técnicas de construción de personaxes para a interpretación nos distintos estilos, tendencias e xéneros teatrais.*
5. *Dominar as técnicas de construción de personaxes dramáticos e cómicos e coñecer o repertorio de autores fundamentais.*
6. *Coñecer e desenvolver os conceptos de ritmo, movemento, harmonía, equilibrio, espazo e tempo imprescindibles para a construción de cada un dos personaxes a interpretar.*
7. *Enmarcar as escenas dentro do seu contexto histórico e relacionalas coa linguaxe que lles corresponde.*
8. *Integrar a técnica corporal e a técnica vocal na interpretación*
9. *Potenciar a creatividade persoal do alumno mediante a procura da súa propia identidade no eido da interpretación e das artes en xeral como disciplina.*
10. *Desenvolver o sentido ético do actor, a autocrítica e a autodisciplina no traballo actoral.*

### 6.5.2.2. Institut del Teatre

La escuela de Barcelona divide el curso en dos bloques, uno que hace hincapié en el trabajo de la máscara, empleando la metodología de Jacques Lecoq descrita en su destacado título *El cuerpo poético* (2003) como preparación al trabajo del siguiente bloque, ya dedicado concretamente a la *Commedia dell'Arte*. Estructuran el apartado en tres epígrafes: conocimientos, habilidades y procedimientos o destrezas y actitudes. Además dividen cada uno en los dos bloques mencionados. En este apartado la guía resulta muy específica, acercándose muy directamente a los contenidos a desarrollar.

*Resultados del aprendizaje:*

- *Conocimientos:*

**BLOQUE 1:**

*Reconocer a través del juego con la máscara el comportamiento humano, caracteres y tipologías.*

**BLOQUE 2:**

*A. Conocer la génesis, antecedentes e influencias de la Commedia dell'Arte en el contexto del teatro europeo.*

*B. El actor y la máscara. Personajes. Estilización, gestualidad y relación.*

- a. *Conocer el esquema corporal y la transformación física del actor para cada personaje.*
  - b. *Aplicar la lectura y análisis de la máscara: el tipo y el contratipo.*
  - c. *Dominar la máscara estática y la máscara en movimiento.*
  - d. *Estudiar y analizar las máscaras básicas de la Comedia del Arte.*
  - e. *Emplear la voz en el espacio abierto (calle / exterior).*
3. *Relacionar los personajes en esquemas de improvisación.*
- *Habilidades, procedimientos o destrezas:*

**BLOQUE 1:**

- A. *Saber utilizar en el juego dramático las herramientas que se proponen para entrar en la realidad de la máscara.*
- B. *Saber utilizar la imaginación y la acción para entrar en el juego escénico de manera orgánica.*
- C. *Saber escuchar y estar disponible, vulnerable y abierto.*
- D. *Saber aceptar las propuestas de los demás e integrarlas de manera coherente en el juego y la improvisación con máscara.*
- E. *Saber hacer propuestas que generen juego escénico.*
- F. *Desarrollar con inteligencia las circunstancias dadas en el comportamiento escénico.*
- G. *Saber entender el trabajo desde la experiencia, asimilarlo y consolidarlo.*

**BLOQUE 2:**

- A. *Saber utilizar la improvisación como propuesta donde verter los conceptos adquiridos técnicamente.*
- B. *Saber utilizar las tácticas y las estrategias de improvisación para la construcción dramática de situaciones cómicas*
- C. *Dominar la técnica de la media máscara (máscara de *Commedia dell'Arte*) y de los principios de organicidad y verosimilitud.*
- D. *Reconocer en la "*Commedia dell'Arte*" los orígenes del teatro occidental y saber conectarla con la actualidad.*
- E. *Aplicar el entrenamiento y preparación física del actor de *Commedia dell'Arte*.*
- F. *Dominar la máscara y las técnicas de improvisación.*
- G. *Dominar la máscara, la estilización, la gestualidad y la relación entre los personajes*
- H. *Dominar el esquema corporal y la transformación física del actor.*
- I. *Dominar la lectura y análisis de la máscara: el tipo y el contratipo.*
- J. *Dominar la máscara estática y la máscara en movimiento.*
- K. *Dominar el estudio y análisis de las máscaras básicas de *Commedia dell'Arte*.*
- L. *Dominar las reglas del juego. Los códigos gestuales y espaciales de la *Commedia dell'Arte*.*
- M. *Utilizar la comicidad y sus mecanismos, el gag y el efecto cómico, los lazzi y el ritmo como mecánica de la comedia.*

- *Actitudes:*

- A. *Saber recoger y aplicar las herramientas que se exploran en las clases.*
- B. *Tener respeto hacia el trabajo de los demás.*
- C. *Saber alimentar la disponibilidad propia y la del grupo.*
- D. *Adquirir hábitos favorables a la disciplina.*
- E. *Saber motivarse para llevar a cabo el trabajo con profundidad.*
- F. *Velar y cuidar y responsabilizarse respecto al trabajo propio y colectivo.*
- G. *Desarrollar la crítica razonada y específica sobre el trabajo personal y el trabajo colectivo.*
- H. *Participar con apertura en el trabajo.*
- I. *Aprender a cuidar de los objetos, vestuario y espacio de trabajo.*

#### 6.5.2.3. ESAD de Murcia

Esta guía divide el apartado en cuatro ítems: actitudinales, técnicos, conceptuales e integradores. Además, los relaciona directamente con la consecución de las competencias.

*Para la consecución de las competencias se establecen los siguientes objetivos específicos.*

*Actitudinales:*

- *Relacionarse con otros de manera activa y sensible.*
- *Mantener una actitud de compañerismo y disciplina actoral, responsabilidad y compromiso: asistencia, puntualidad, cuidado e higiene de su instrumento psicofísico, silencio, atención en el propio trabajo y ante el de los compañeros.*
- *Preparar el trabajo previamente y participar en los ejercicios y tareas programadas.*

*Técnicos:*

- *Entrenar e incorporar el uso de máscaras al trabajo de entrenamiento e improvisación.*
- *Desarrollar la creatividad, la disponibilidad y el imaginario propios abriendo la puerta a nuevos caminos expresivos.*
- *Potenciar y desarrollar la presencia escénica mediante el uso de máscaras canalizando la energía propia.*
- *Conocer e integrar las claves técnicas y del comportamiento humano necesarias para el trabajo en Commedia dell'Arte, desde las características de personajes y situaciones típicas a los requisitos vocales y corporales.*
- *Aprender a utilizar la imaginación de forma personal y lúdica en el uso de diferentes máscaras, en especial de las de Commedia dell'Arte.*
- *Desarrollar sus capacidades de improvisación a través del uso de máscaras.*

*Conceptuales:*

- *Comprender e integrar el conocimiento del origen y evolución del uso de máscaras en el hecho teatral para reflexionar sobre su significado y las capacidades expresivas, creativas y comunicativas que otorga al actor, con especial atención a la Commedia dell'Arte.*

*Integradores:*

- *Percibir, reflexionar y valorar el propio trabajo, con criterios contrastados adquiridos en el proceso de formación.*
- *Desarrollar las tareas académicas y profesionales con respeto al medio escolar, laboral, social y ambiental.*
- *Servirse de las nuevas tecnologías de la información para la comunicación, la documentación, el trabajo de tutoría y la búsqueda de elementos de interés para los ejercicios y tareas escolares.*
- *Conocer y ordenar su trabajo presente en el marco general de nuestra materia, currículo y expectativas profesionales del actor.*

### **6.5.3. Competencias**

#### **6.5.3.1. ESAD de Asturias**

Además de las competencias que se señalarán en los siguientes apartados, la ESAD de Asturias incluye la competencia transversal 10 (CT10), lo que señalamos como peculiaridad de esta guía. Como competencia específica, resulta de especial interés la 2.2, referente a la capacidad de “expresar sonora, verbal y corporalmente estados de ánimo...”, lo que supone un afianzamiento de la relación cuerpo-voz-expresión, de gran relevancia en el trabajo de interpretación.

*La enseñanza de esta asignatura tendrá como finalidad el desarrollo de las siguientes competencias:*

#### *1. Competencias transversales:*

*CT10: Liderar y gestionar grupos de trabajo.*

#### *2. Competencias específicas:*

*2.1 Dominar los recursos expresivos necesarios para el desarrollo de la interpretación de los personajes de la Commedia dell'Arte*

*2.2 Valorar la expresión oral y corporal. Relación con la máscara. Expresar sonora, verbal y corporalmente estados de ánimo y/o rasgos de carácter, sensaciones y emociones determinadas.*

*2.3. Adquirir y desarrollar habilidades y capacidades para interpretar, dotando al trabajo de una expresión ética, estética y artística.*

*2.4. Encarnar el personaje de la Commedia dell'Arte.*

*2.5. Participar en la creación.*

*2.6. Interaccionar con el resto de lenguajes que forman parte del espectáculo.*

#### **6.5.3.2. ESAD de Canarias**

Las competencias específicas que se desarrollan en la versión canaria, incorporan en su lenguaje conceptos como “juego teatral” u “observación a la naturaleza”. Estas ideas nos ayudan a comprender su afán internacionalista, que rescata de otros idiomas la palabra “juego” para sustituirla por la castellana “actuación”, consiguiendo una mayor amplitud de registro para el término. Con la idea de observación a la naturaleza, volvemos a encontrar una referencia directa a la metodología de Jacques Lecoq.

Resulta a su vez característica en esta guía, la alusión a la danza y la música de los s. XVI y XVII, en su punto H, ya que suele tratarse de forma muy transversal mientras que, en la praxis, resultan elementos indispensables de la puesta en escena de este estilo.

*- Específicas de la asignatura:*

- A. Conocer y aplicar las reglas del Juego Teatral.*
- B. Comprender la relación del juego del actor/actriz y el texto que interpreta.*
- C. Aprender a observar detalladamente la naturaleza y ser capaz de servirnos de los ritmos, energías y sensaciones que nos aporta.*
- D. Descubrir la relación entre lo que sentimos y lo que expresamos.*
- E. Creación, composición e interpretación de escenas y personajes a partir de la improvisación.*
- F. Utilizar la improvisación como medio para la aproximación y comprensión del texto teatral.*
- G. Conocer el mundo de la Commedia dell'Arte y su espíritu de juego o estilo.*
- H. Conocer la danza y la música popular y cortesana de los siglos XVI y XVII y el sentido coreográfico y musical de la Commedia dell'Arte.*
- I. Dominar la estructura dramática de un espectáculo de Commedia dell'Arte y su práctica escénica.*

#### 6.5.3.3. Institut del Teatre

El Institut, continúa con su división en dos grandes bloques, uno sobre el trabajo de máscara, especificando ya de qué tipos de máscara se tratará y, a continuación, la aplicación práctica de ese trabajo, que se materializa en la puesta en escena propia de la *Commedia dell'Arte*.

*Descripción competencias:*

*Específicas:*

##### *BLOQUE 1: Máscara 2*

- 1.1 Trabajo a partir del juego específico de cada grupo de máscaras de carácter (larvarias, expresivas y medias máscaras)*
- 1.2 Trabajo de precisión de actitudes, gesto, y dinámica de personajes a partir de las máscaras de carácter*
- 1.3 Trabajo de precisión de la voz con las medias máscaras expresivas*
- 1.4 Trabajo sobre el principio de máscara y contra máscara*
- 1.5 Construir una máscara de carácter*
- 1.6 Trabajo de la máscara en el espacio*
- 1.7 Trabajo desde las formas, los volúmenes, los animales hacia la composición de personajes con máscara*
- 1.8 Estados de urgencia y estudio de la dinámica de las pasiones en las máscaras de carácter*

##### *BLOQUE 2: Máscara 3*

- 2.1 Saber utilizar la media máscara como herramienta de interpretación y de creación*
- 2.2 Dominar la técnica de la media máscara (máscara de Commedia dell'Arte) y de los principios de organicidad y verosimilitud.*
- 2.3 Reconocer los tipos de la Commedia dell'Arte en el contexto histórico y social del teatro del Cinque y Seicento, el teatro popular y de la cultura carnavalesca*

2.4 Dominar la composición física, el carácter y la calidad gestual de los tipos de la *Commedia dell'Arte*.

2.5 Integrar en el juego de los tipos de la *Commedia dell'Arte* conocimientos de: mimo, acrobacia, canto, esgrima y danza.

2.6 Desde la improvisación saber jugar como actor y autor de estructuras y situaciones cómicas.

#### 6.5.3.4. ESAD de Murcia

La ESAD de Murcia resulta especialmente gráfica y clara en su exposición, lo que resuelve mediante un cuadro en el que se relaciona cada competencia con sus objetivos y actividades, llegando a apuntar incluso el grado de consecución que se puede lograr empleando la metodología propuesta. Observamos que, además, refiere la gran mayoría de competencias que dicta el MEC, e incluye sus propias aportaciones específicas.

Tabla 20. RELACIÓN ENTRE COMPETENCIAS Y GRADOS DE CONSECUCCIÓN/OBJETIVOS Y ACTIVIDADES (elaboración propia)

			Grado	Objetivos	actividades
COMPETENCIAS TRANSVERSALES	CT1	Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.	Alto	1,3	C, D, G, H
	CT2	Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.	Alto	3 ,8,9,10	A,B,F
	CT3	Solucionar problemas y tomar decisiones que respondan a los objetivos del trabajo que se realiza.	Alto	2-9	C, D, E, G, H
	CT4	Utilizar eficientemente las tecnologías de la información y la comunicación.	Bajo	3,10,11,12,14	B, D ,E, F, G, H
	CT6	Realizar autocrítica hacia el propio desempeño profesional e interpersonal.	Medio	2,10,11,12,14	D ,F, G
	CT7	Utilizar las habilidades comunicativas y la crítica constructiva en el trabajo en equipo.	Medio	1,2,10,11	B ,D, E, F, G, H,
	CT8	Desarrollar razonada y críticamente ideas y argumentos.	Medio	2,10,11,14	D, F, G
	CT9	Integrarse adecuadamente en equipos multidisciplinares y en contextos culturales diversos.	Medio	1,2,12	A,D,E
	CT11	Desarrollar en la práctica laboral una ética profesional basada en la apreciación y sensibilidad estética, medioambiental y hacia la diversidad.	Alto	1,2	Todas actividades
	CT12	Adaptarse, en condiciones de competitividad a los cambios culturales, sociales y artísticos y a los avances que se producen en el ámbito profesional.	Medio	1,2,12,13,14	E, F

	CT13	Buscar la excelencia y la calidad en su actividad profesional.	Alto	Todos	A, B, F, G
	CT15	Trabajar de forma autónoma y valorar la importancia de la iniciativa y el espíritu emprendedor en el ejercicio profesional.	Alto	3,12,13,14	Todas actividades
	CT16	Usar los medios y recursos a su alcance con responsabilidad hacia el patrimonio cultural y medioambiental.	Medio	2,12,13,14	B, D, E, F
	CT17	Contribuir con su actividad profesional a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultural, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos.	Bajo	2,12,13	E, F,
<b>COMPETENCIAS GENERALES</b>	CG1	Fomentar la autonomía y autorregulación en el ámbito del conocimiento, las emociones, las actitudes y las conductas, mostrando independencia en la recogida, análisis y síntesis de la información, en el desarrollo de las ideas y argumentos de una forma crítica y en su capacidad para auto motivarse y organizarse en los procesos creativos.	Alto	Todos	Todas actividades
	CG2	Comprender psicológicamente y empatizar para entender y sentir las vidas, situaciones y personalidades ajenas, utilizando de manera eficaz sus capacidades de imaginación, intuición, inteligencia emocional y pensamiento creativo para la solución de problemas; desarrollando su habilidad para pensar y trabajar con flexibilidad, adaptándose a los demás y a las circunstancias cambiantes del trabajo, así como la conciencia y el uso saludable del propio cuerpo y del equilibrio necesario para responder a los requisitos psicológicos asociados al espectáculo.	Alto	Todos	Todas actividades
	CG3	Potenciar la conciencia crítica, aplicando una visión constructiva al trabajo de sí mismo y de los demás, desarrollando una ética profesional que establezca una relación adecuada entre los medios que utiliza y los fines que persigue.	Alto	1, 2, 3 y 13, 14	Todas actividades
	CG4	Comunicar, mostrando la capacidad suficiente de negociación y organización del trabajo en grupo, la integración en contextos culturales diversos y el uso de las nuevas tecnologías.	Medio	1, 2, 3 y 12 a 14	A, B, D, G, H

	CG5	Fomentar la expresión y creación personal, integrando los conocimientos teóricos, técnicos y prácticos adquiridos; mostrando sinceridad, responsabilidad y generosidad en el proceso creativo; asumiendo el riesgo, tolerando el fracaso y valorando de manera equilibrada el éxito social.	Alto	Todos	Todas actividades
COMPETENCIAS ESPECÍFICAS	CE1	Dominar los recursos expresivos necesarios para desarrollo de la interpretación.	Medio	Técnicos	Todas actividades
	CE2	Participar en la creación e interpretar la partitura y/o personaje, a través del dominio de las diferentes técnicas interpretativas.	Medio	Todos	Todas actividades
	CE3	Interaccionar con el resto de lenguajes que forman parte del espectáculo.	Medio	Técnicos	Todas actividades
	CE4	Estudiar para concebir y fundamentar el proceso creativo personal, tanto por lo que se refiere a la metodología de trabajo como a la renovación estética.	Medio	Conceptuales, 12 y 14	Todas actividades
COMPETENCIAS DE LA ASIGNATURA	1	Actualizar y desarrollar las competencias adquiridas en los fundamentos de actuación.	Medio-alto	Todos	Todas actividades
	2	Participar activa y disciplinadamente en las clases, cumpliendo sus compromisos y colaborando en las tareas comunes necesarias.	alto	Todos	Todas actividades
	3	Conocer y aplicar las técnicas de actuación teatral propias del trabajo con máscara y aplicarlas a procesos creativos.	Medio-alto	4-9	Todas actividades
	4	Ampliar los elementos internos y externos que intervienen en la acción y expresión a partir de la máscara y la aproximación lúdica a la improvisación.	Medio-alto	4-10	A, B, C, D, E, F
	5	Conocer e integrar conceptos fundamentales del trabajo del actor a partir del uso de máscaras, en especial las de <i>Commedia dell'Arte</i> .	Alto	4-10	A, B, C, D, E,

#### 6.5.4. Contenidos

##### 6.5.4.1. ESAD de Asturias

Los elementos que la ESAD de Asturias incorpora con especial atención, a diferencia del resto, son los que refieren el trabajo de acrobacia y lucha escénica (D.4) y la alusión a la literatura dramática específica del estilo (D.13).

*D.1 Composición corporal de los personajes de Commedia dell'Arte.*

*D.2 Proyección, espacio y mirada con la máscara.*

*D.3 Tipos de máscaras: Commedia dell'Arte.*

- D.4 La acrobacia y la lucha escénica en los personajes de la Commedia dell'Arte.*
- D.5 Composición de frases y partituras gestuales. Creación de lazzi pantomímicos.*
- D.6. El Texto. La Trama. La Acción.*
- D.7 Trabajo psicofísico del actor aplicado a un personaje de Commedia dell'Arte. Tempo-Ritmo.*
- D.8 Creación de tipologías- Ruptura de tipologías utilizando distintos diseños corporales.*
- D.9 Combinación diálogo y acción. Monólogo dicho y gesto realizado. Tempo-Ritmo.*
- D.10 Máscaras y no máscaras. Sentido religioso, social, etc.*
- D.11 Máscara-Cuerpo. Síntesis del gesto.*
- D.12 La Improvisación. Creación de lazzi. Enmarcar la acción y la mirada del espectador. La onomatopeya.*
- D.13 La Commedia dell'Arte de los dramaturgos (Goldoni, Gozzi, Ruzzante, Molière, Darío Fo, etc.)*
- D.14 Creación de un personaje.*

#### 6.5.4.2. ESAD de Canarias

Entre los puntos que resultan comunes en los contenidos de estas guías, la de Canarias destaca el trabajo sobre las referencias poéticas con la actualidad y la invitación a la crítica y la autocrítica como elementos pedagógicos.

- *El espíritu de juego de la Commedia dell'Arte.*
- *Sentido coreográfico y actitud burlesca.*
- *Técnica all'improvviso y estructura dramática de la Commedia dell'Arte.*
- *Claves para la puesta en escena.*
- *Elementos físicos, emocionales y estilísticos.*
- *Adquisición del sentido ritual de la máscara y su correcto uso escénico.*
- *Dominio de la construcción física de las máscaras y personajes.*
- *Interrelación de los personajes en el juego de la improvisación: asuntos, conflictos dramáticos y contraste de los tipos.*
- *Dominio de la situación coreográfica de los personajes en la escena: espacios y jerarquías.*
- *Dominio de la estructura dramática: scenari y canovaccio.*
- *Práctica de interpretación de canovaccio.*
- *Las referencias poéticas con la actualidad.*
- *Estudio de los factores sociales, estéticos y literarios que enriquecen un determinado canovaccio.*
- *Percepción de la ambientación escénica propia del estilo. Representación con público.*
- *Trabajos de crítica, autocrítica y valoración colectiva de actitudes individuales y grupales.*

#### 6.5.4.3. ESAD de Galicia

La ESAD de Galicia diferencia entre la comedia clásica o “genérica” y la *Commedia dell'Arte*, dividiendo los contenidos en dos grandes bloques temáticos.

##### 1. A Comedia:

- 1.1. *Autores relevantes do xénero cómico.*
- 1.2. *O texto cómico.*
- 1.3. *Composición do personaxe cómico.*
- 1.4. *O actor na súa relación coa totalidade dos elementos do feito teatral.*
- 1.5. *Integración da técnica na posta en escena.*
- 1.6. *Asimilación da partitura do personaxe en relación coa obra.*
- 1.7. *Dinámicas e disciplina no proceso de ensaios.*

##### 2. A *Commedia dell'Arte*:

- 2.1. *A máscara física*
- 2.2. *As técnicas de improvisación.*
- 2.3. *Interdisciplinarietà.*
- 2.4. *A posta en escena.*

#### 6.5.4.4. Institut del Teatre

Esta guía continúa en su línea en dos bloques, destacando las especificidades de la construcción del personaje típico o el uso de la máscara e incorporando nuevos elementos como la influencia en el teatro europeo o el estudio de la iconografía.

##### *Bloques de contenido:*

##### **BLOQUE 1:**

- Trabajo con máscaras larvarias.*
- Trabajo con máscaras expresivas enteras.*
- Trabajo con medias máscaras expresivas.*
- La voz de la máscara.*

##### **BLOQUE 2:**

- Trabajo basado en medias máscaras y los tipos fijos de la *Commedia dell'Arte**
- 1. *Trabajo de precisión de actitudes, gesto, y dinámica de los personajes*
- 2. *Trabajo sobre la voz y la dinámica de las palabras en los personajes*
- 3. *Trabajo sobre las grandes pasiones humanas y los deseos urgentes*
- 4. *Trabajo sobre los personajes en estado de supervivencia*
- 5. *Trabajo sobre la comicidad de los estados trágicos de los personajes*
- 6. *Trabajar con rigor y vitalidad a través de los códigos de la *Commedia dell'Arte*.*
- 7. *Aspectos teóricos y marco histórico.*
  - a. *Génesis, antecedentes e influencias en el contexto del teatro europeo.*
  - b. *Recorrido a través de la iconografía de la *Commedia dell'Arte*.*
- 8. *El actor y la máscara. Personajes. Estilización, gestualidad y relación.*

- c. *El esquema corporal y la transformación física del actor.*
- d. *Lectura y análisis de la máscara: el tipo y el contratipo.*
- e. *La máscara estática y la máscara en movimiento.*
- f. *Estudio y análisis de las máscaras básicas de Comedia.*
- 9. *Las reglas del juego Códigos Gestuales y espaciales en la Commedia dell'Arte:*
  - g. *Palcoscenico y movimiento escénico*
  - h. *Voz y espacio*
  - y. *Máscara y público*
  - j. *Relaciones entre personajes y esquemas de improvisación*
- 10. *La comicidad y sus mecanismos*
  - k. *El gag y el efecto cómico*
  - l. *Los lazzi*
  - m. *La comedia como mecánica: el ritmo*
  - n. *Análisis de las líneas de acción y los temas universales*

#### 6.5.4.5. ESAD de Sevilla

La ESAD de Sevilla, divide los contenidos en tres bloques temáticos, referentes a la historia y personajes de la *Commedia dell'Arte*, el repertorio, y el *canovaccio*. El empleo de términos como “modalidad improvisatoria” o “estructura tripartita”, delatan la clara influencia de la metodología del maestro Antonio Fava, desarrollada en su libro *La máscara cómica en la Commedia dell'Arte* (2007).

##### *BLOQUES TEMÁTICOS.*

##### *Historia y Personajes De la Commedia dell'Arte*

- *Origen y trayectoria.*
- *Estética cómica, grotesca y poética.*
- *La construcción de los personajes fijos, rol y papel que desempeñan*
- *El uso de la máscara y su juego de expresividad.*
- *La improvisación preparatoria.*

##### *Repertorio*

- *Modalidades improvisatorias para caracteres*
- *Modalidades improvisatorias para situaciones*
- *Modalidades improvisatorias para lazzi*

##### *El “Cannovaccio”*

- *La estructura tripartita*
- *La improvisación activa*
- *Las reglas de base en la modalidad de concierto*

#### 6.5.4.6. ESAD de Murcia

La ESAD de Murcia aborda los contenidos desde dos grandes bloques: el primero, destinado a la preparación psicofísica del actor y al entrenamiento con la máscara, y el

segundo, orientado a las especificidades del estilo. Aparecen, también, apartados que agrupan y mencionan los diferentes tipos de personajes habituales de la *Commedia dell'Arte*.

**Tabla 21. BLOQUES DE CONTENIDOS - ESAD Murcia (guía docente / elaboración propia)**

BLOQUE 1	
	1. Des-enmascarando al actor, su significado. Trabajo con máscaras: máscara y cuerpo máscara. Apuntes sobre máscara neutra y larvarias.
	2. El cuerpo-voz se prepara. Articulación y neutralidad. Disociación. Personaje máscara. Fisicidad oral. Máscaras expresivas. Tragedia.
BLOQUE 2	
	3. <i>Commedia dell'Arte. Influencia del trabajo con máscaras en el teatro y la técnica actoral. Principios básicos de la técnica.</i>
	4. <i>Gestualidad particular y temáticas propias de cada máscara: hambre, amor, sueño, muerte, miedos y supersticiones como motores vitales. La naturaleza humana. Las relaciones entre las máscaras. Encuentro con la energía de las máscaras arquetípicas de la Commedia y de la propia de cada actor. Una máscara, una historia, una voz, un ritmo. Lazzi y Canovaccio.</i>
	4.1. <i>Los enamorados: El, Ella. Lo poético, la locura de amor.</i>
	4.2. <i>Criados I: Brighella, Zanni. La picaresca, lo infantil y lo grotesco.</i>
	4.3. <i>Criados II: Arlequino, Colombina. El infarinatto.</i>
	4.4. <i>Los viejos: Pantalone, Dottore y Tartaglia. La avaricia, la vejez, el amor.</i>
	4.5. <i>El Capitano.</i>

### 6.5.5. Metodología docente

#### 6.5.5.1. ESAD de Asturias

Cabe destacar la relevancia que se atribuye a los elementos extra-lectivos en el apartado I, que son esenciales para el desarrollo artístico del alumnado. En el punto J, es destacable la actitud integradora, tendente a la colaboración y facilitadora de la interdisciplinariedad, características del estilo.

##### *I) Actividades complementarias:*

*Participación en todas las actividades que organice la Escuela, tales como Día mundial del Teatro, Semana cultural, Revista Ars dramática, etc. Asistencia a exposiciones, museos, conferencias, representaciones, etc. Intercambios con otras Escuelas Superiores de Arte Dramático.*

*J) OTROS ASPECTOS. Primera asignatura que se plantea desde la interrelación departamental tanto en la impartición de los conocimientos como en la formulación de la guía docente. Trabajo conjunto de varios profesores/as del mismo departamento.*

#### 6.5.5.2. ESAD de Galicia

La ESAD de Galicia, recurre a actividades de tipo genérico e incluye el apartado “Prácticas/Saídas”, en el que se opta por el montaje y presentación de una pieza a modo de muestra en espacios diferentes al de la propia escuela.

**Tabla 22. TAREAS EN LA METODOLOGÍA DOCENTE DE LA ESAD Galicia (elaboración propia)**

<b>Presentacións/exposicións</b>	Exposición por parte do alumnado sobre algún dos contidos da materia. Pódese levar a cabo de maneira individual ou en grupo.
<b>Debates</b>	Charla aberta que pode centrarse nun tema dos contidos da materia, na análise dun caso, no resultado dun proxecto, exercicio ou problema.

<b>Traballos de aula</b>	O estudante desenvolve prácticas específicas na aula baixo as directrices e supervisión do profesor. Pode estar vinculado o seu desenvolvemento con actividades autónomas do estudante.
<b>Estudos/actividades previos</b>	Procura, lectura e traballo de documentación, propostas de resolución de problemas e/ou exercicios que se realizarán na aula de forma autónoma por parte do alumnado.
<b>Resolución de problemas e/ou exercicios de forma autónoma</b>	Actividade na que se formulan problemas e/ou exercicios relacionados coa materia. O alumno debe desenvolver a análise e resolución dos problemas e/ou exercicios de forma autónoma.
<b>Prácticas/Saídas</b>	Realización de actividades e mostras de traballo que permiten a cooperación de varias materias e enfrontan aos alumnos, traballando en equipo, a problemas abertos. Permiten integrar as competencias da materia e adestrar, entre outras, as capacidades de aprendizaxe en cooperación, de organización, de comunicación e de fortalecemento das relacións persoais. Estas prácticas poden realizarse por medio da mostra de traballos fóra da escola.
<b>Titorías individuais</b>	Entrevistas que o alumno mantén co profesor da materia para asesoramento/desenvolvemento de actividades da materia e do proceso de aprendizaxe.
<b>Titoría en grupo</b>	Entrevistas que os alumnos manteñen co profesor da materia para asesoramento/desenvolvemento de actividades da materia e do proceso de aprendizaxe.

#### 6.5.5.3. ESAD de Sevilla

La ESAD de Sevilla especifica los principios en los que se basarán el aprendizaje y las actividades a realizar e incorpora cuadros de actividades/volumen de trabajo y cronograma.

*El proceso de creación como procedimiento pedagógico y artístico es el resultado de la reorganización de los contenidos establecidos en la guía docente. Se abordan a partir de tres grandes principios:*

- *Llamada a la creatividad y al modo de pensamiento divergente.*
- *El juego sobre obligaciones: la creatividad se ejerce cuando encuentra un número de reglas.*
- *Hacer preceder siempre a la forma, el proceso que conduce a la misma.*

*El esquema de actividades durante la sesión es el siguiente:*

- *Entrenamiento físico para Commedia dell'Arte.*
- *Dinámicas de preparación (situaciones rítmicas, voz, empleo de la máscara)*
- *Propuestas de improvisación y resultado de escenas.*

**Tabla 23. CUADRO DE ACTIVIDADES Y VOLUMEN DE TRABAJO Y ECTS ESAD Sevilla (guía docente / elaboración propia)**

TAREA	HORAS SEMANALES	HORAS ANUALES	ECTS
Trabajo de clase dirigido y de investigación	3 horas lectivas	108 Horas lectivas	6

Diario descriptivo de las tareas y trabajos desarrollados	2 horas de entrenamiento/estudio	72 Horas de entrenamiento/estudio	
Investigación			
Preparación de escenas y resultado de las mismas.			
TOTAL 180 HORAS			

\*El cálculo del trabajo presencial y no presencial del alumnado se regula en la Orden 16 de Octubre 2012, en el apartado de Evaluación.

Tabla 24. CRONOGRAMA DE COMMEDIA DELL'ARTE ESAD Sevilla (guía docente / elaboración propia)

	TRABAJO PRESENCIAL		TRABAJO NO PRESENCIAL	
	horas	temas	horas	tareas
SEPTIEMBRE	3	Los personajes	3	Toma de contacto, investigación.
OCTUBRE	12	Partituras. Entrega de apuntes.	8	Estudio teórico y práctico de los apuntes de Comedia del Arte.
NOVIEMBRE	12	Personaje, situación, compromiso emotivo. Caracteres.	10	Realización de Ficha de los personajes. Estudio completo físico, sensorial, emocional... de los caracteres
DICIEMBRE	9	Personaje, situación, compromiso emotivo. Caracteres, situaciones y <i>lazzi</i> .	6	Estudio teórico- práctico de los caracteres, situaciones y <i>lazzi</i> .
ENERO	9	Caracteres, situaciones y <i>lazzi</i> . Propuesta individual del cuatrimestre 1º	6	Investigación. Estudio práctico. Preparación de prueba individual.
FEBRERO	12	Propuestas de repertorios.	10	Preparación del repertorio de pareja. Tutorías.
MARZO	12	Estructura del <i>canovaccio</i> .	10	Ensayo <i>canovaccio</i> .
ABRIL	9	<i>Canovaccio</i> .	6	Ensayo <i>canovaccio</i>
MAYO	12	Exámenes cuatrimestre 2º.	16	Ensayo del <i>canovaccio</i> .
JUNIO	9	Evaluación. Repaso de todos los conceptos.	6	Repaso de modalidades improvisatorias.

#### 6.5.5.4. ESAD Murcia

En su cronograma, la ESAD de Murcia concreta la temática de las sesiones y el tipo de trabajos a desempeñar por los alumnos.

Tabla 25. CRONOGRAMA COMMEDIA DELL'ARTE ESAD Murcia (guía docente / elaboración propia)

Semana	Sesión	Sesiones de Teoría, Práctica y Evaluación continua	Estudio individual y trabajos prácticos del alumno	Horas presenciales	Horas/semana de estudio y trabajo
--------	--------	--	--	--------------------	-----------------------------------

20 semanas (2º SEMESTRE)	17 o 34 sesiones	(...)	(...)	50 (60 %)	34 (40 %)
1-3	1-3	-Explicación del programa. -Primeras bibliografías y Fundamentos conceptuales. -Actividades de evaluación inicial. Bloque 1. Entrenamiento. Composición. Fisicidad oral. Máscaras, antecedentes históricos. Máscaras corporales. El arquetipo físico y tipologías, antecedentes. - Tutorías.	- Lectura de la “Guía de la asignatura”. - Ejercitación individual. - Preparación trabajo para clase. - Lectura de documentos y planteamiento de dudas en Tutorías. - Seguimiento en cuaderno.	3 (x3)	1 ½ h (x3)
4-9	4-9	Bloque 2. La <i>Commedia dell’Arte</i> . Principios básicos de la técnica y sus máscaras: Zanni, Arlequino, Colombina y Brighella. El enamorado, La enamorada, Pantalone, Dottore, Tartaglia, El capitano. Desplazamientos, giros, Equilibrio. Saltos, caídas. Temáticas. Gestualidad particular. Motores vitales. Ritmos. Relaciones. Improvisaciones. Lazzo. Canovaccio. Tutorías.	- Ejercitación individual y grupal. - Preparación partituras. - Canciones. - Memorización. - Repertorio. - Seguimiento en cuaderno.	3 (x6)	1 ½ h (x6)
10-11	(SEMANA SANTA Y FIESTAS DE PRIMAVERA)		- Seguimiento en cuaderno. - Elección de máscara para investigación y preparación material de entrenamiento.	--	1 ½ h (x2)
12- 18	10- 16	- Revisión del entrenamiento y exploración sobre máscaras. Improvisación.	- Ejercicios individuales y grupales. - Preparación partituras. - Entrenamiento - Seguimiento en cuaderno.	3 (x2)	1 ½ h (x2)
19	17	- Actividades de evaluación semestral.	- Preparación partituras. Ensayos. - Entrega del cuaderno y redacción Memoria final.	5	1 ½ h (x2) = 3 ½ h.
20	--	- Gestiones, actividades, evaluaciones extraordinarias y planificación de proyectos (septiembre y/o julio).		--	½ h

A continuación, explica los modelos de actividades formativas que emplea y, para finalizar, redacta la metodología de enseñanza/aprendizaje.

*Actividades formativas:*

*A - Lecciones magistrales que suponen la presentación en el aula de los conceptos, temas y procedimientos asociados a la técnica y aprendizaje del actor.*

*B- Lectura, recensión e incorporación al trabajo práctico de textos y documentos seleccionados en relación con la materia.*

*C- Ejercitación individual, adquisición y aplicación de pautas personalizadas de entrenamiento.*

*D - Ejercicios prácticos, individuales o en grupos, que permitan hacer un seguimiento de la adquisición de competencias técnicas y el desarrollo de las mismas.*

*E - Organización del repertorio y de las partituras resultantes del trabajo para una posible muestra*

*F - Estudios, análisis y reflexiones relacionados con sus prácticas.*

*G - Portafolio o cuaderno donde quedará reflejado el seguimiento del curso y la adquisición y desarrollo de las competencias.*

*H - Evaluación continua y final. Entrevistas, tutorías y exámenes teóricos y prácticos.*

*Metodología de enseñanza-aprendizaje:*

*Creativa, en el sentido de perseguir, a partir de las bases conceptuales transmitidas mediante las explicaciones en el aula, las lecturas propuestas y los ejercicios y prácticas dirigidas, que el alumno adopte un papel más cercano al de investigador y creador, recogiendo datos de su experiencia en el aula, explorando los recursos propuestos, experimentando y contrastando sus conclusiones y orientándose progresivamente hacia un horizonte de profesionalidad.*

*Consecuentemente, activa y participativa, ya que el desarrollo del curso depende de la necesaria participación activa del alumnado, relacionando los aspectos teóricos y técnicos con la práctica interpretativa. Para ello se tendrá en cuenta los distintos grados de dominio específico por los que el alumno va pasando y que comportan, tanto en los contenidos como en la metodología, un carácter constructivista, fomentando un crecimiento en espiral.*

*Los aspectos conceptuales deben ser entendidos como contribución al conocimiento de los fundamentos de la actuación de manera sistematizada y, en diversos niveles y ámbitos, permitirá al alumno diferenciar los principios fundamentales de los sistemas, las opciones metodológicas y estéticas, y las respetables opciones personales.*

*Se potenciará el trabajo en grupo, tanto en las tareas sobre materiales teóricos, como en la realización de ejercicios prácticos, para que el alumno asuma su papel dentro del colectivo, como ocurre en el hecho teatral.*

*Asimismo, la metodología tendrá un carácter reflexivo, en tanto que facilita el análisis sobre los procesos llevados a cabo en el aula, propiciando el establecimiento de pautas generales, así como conclusiones o esquemas de actuación personales. Por tanto, será también individualizada, ya que busca aprovechar las diferencias individuales para enriquecer y acercar los contenidos y actividades a los procesos particulares de cada alumno, produciendo esta diversidad un mayor enriquecimiento del proceso grupal.*

*A su vez, como ya se ha apuntado, será interdisciplinar, globalizadora e integradora de áreas y aprendizajes específicos de otras materias.*

## **6.5.6. Evaluación**

### **6.5.6.1. ESAD de Sevilla**

En esta guía se plantean los criterios de evaluación según el Real Decreto y se divide la calificación en los apartados de técnica, teoría, creatividad e investigación y actitud. A continuación, se marcan los mínimos exigibles y por último se relacionan los procedimientos, instrumentos y criterios de evaluación mediante un cuadro.

- *Criterios de calificación. R.D. 1614 / 2009, artículo 5, punto 4: La calificación, según establece La Orden de 16 de octubre de 2012, será de carácter numérico y constituye la suma de la calificación de los distintos aspectos de la materia. Se puntuará entre 0 y 10 con un decimal, de modo que a cada uno de estos cuatro aspectos corresponderá un porcentaje de los 10 puntos:*

- *Técnica: (4 puntos)*

*Manejo de la técnica de Commedia dell'Arte. Manejo y aplicación de los elementos de la estructura improvisatoria. Aplicación de los contenidos teórico-prácticos.*

- *Teoría: (0.5 puntos)*

*Entiende el concepto de evolución en la construcción del personaje cómico. Conoce distintos testimonios de la historia y la teoría de la Commedia dell'Arte. Comprende, valora e integra los factores sociales, estéticos, literarios que sustentan la historia del hecho teatral.*

- *Creatividad e investigación: (2.5 puntos)*

*Uso apropiado de la intuición e imaginación. Aporte personal a los contenidos teórico-prácticos (originalidad). Flexibilidad actoral y sensibilidad artística. Conciencia plástica del propio cuerpo*

- *Actitud: (3 puntos)*

*Asistencia, puntualidad, interés y participación. Respeto al equipo y a la individualidad del compañero. Sentido de la responsabilidad y de la disciplina. Grado de entrega al equipo de repertorio.*

*Mínimos exigibles:*

- *Control de la energía y del “estar presente y alerta” en escena.*

- *Capacidad de escucha y reacción a los estímulos externos.*

- *Nivel de implicación y resolución en las diferentes improvisaciones.*

- *Capacidad de análisis racional y lógico del planteamiento estructural de las improvisaciones.*

- *Capacidad de organización del trabajo activo.*

- *Nivel de capacidad de acción-reacción en las improvisaciones activas.*

- *Interés y participación en los diferentes análisis críticos de los ejercicios actorales del compañero/a.*

- *Dosis de disciplina, constancia y entrega. Asistencia diaria.*

**Tabla 26. EVALUACIÓN ESAD Sevilla (elaboración propia / guía docente)**

PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN	INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS DE CALIFICACIÓN
Observación directa y registro de ejercicios diarios (primer y segundo cuatrimestre)	Diario de aula del docente	40%
-1 trabajo de puesta en escena individual y en pareja (primer cuatrimestre) - 2 trabajos de puesta en escena grupal (segundo cuatrimestre)	Formato audiovisual	50%
Entrega de fichas de personaje (primer cuatrimestre)	Registro del docente	10%
	EVALUACIÓN EXTRAORDINARIA	
Exposición teórica individual en formato audiovisual	Registro del docente	30%
Prueba práctica en pareja o trío	Registro del docente en formato audiovisual	70%

#### 6.5.6.2. ESAD de Murcia

Una vez más, la guía de Murcia profundiza, especifica y concreta todo lo referente al tema a tratar. De esta manera, puntualiza los procedimientos de evaluación, criterios de evaluación, criterios de calificación, evaluación de la asistencia, la evaluación final y sustitutiva, la prueba específica sustitutiva y la evaluación en la convocatoria extraordinaria:

*La evaluación será continua, diferenciada e integradora. La evaluación continua será el resultado de la observación del trabajo, los procesos y progresos que el alumno vaya desarrollando en el aula. Atenderá a su actitud, a las competencias relacionadas con conceptos y, muy especialmente, con las destrezas técnicas.*

- *Procedimientos de evaluación:*

*Los procedimientos e instrumentos mediante los cuales se va a evaluar son:*

- *Observación sistemática del trabajo en el aula.*
- *Presentación periódica de una memoria (o cuaderno) del desarrollo de la asignatura o, en su defecto, una final que refleje los aspectos más importantes estudiados y practicados, así como las experiencias adquiridas en el proceso de trabajo sobre las escenas.*
- *Entrevista y tutoría personal e individualizada, cada vez que el profesor la considere necesaria, como parte destacada de la evaluación formativa.*
- *En cada sesión, cuando se estime oportuno, se evaluarán las actividades y ensayos desarrollados comentando las experiencias, aclarando dudas y haciendo propuestas e indicaciones nuevas, con el propósito de mantener vivo el proceso de enseñanza-aprendizaje y la capacidad de adaptación y versatilidad.*
- *Ejercicios y prácticas sobre contenidos y aspectos técnicos relacionados con la asignatura.*

- *Se atenderá al compromiso y participación en los trabajos del aula y preparación de los mismos.*

- *Criterios de evaluación:*

- *Participar en las clases y demás actividades académicas de modo puntual, responsable, activo y sensible, favoreciendo el aprendizaje, la comunicación y la relación interpersonal.*

- *Conocer y diferenciar en la práctica los diversos tipos y usos de máscaras en relación con el entrenamiento actoral y las formas teatrales históricas y contemporáneas.*

- *Adquirir y ejercitar las pautas básicas de la técnica de actuación con máscara neutra, expresiva, de carácter, etc.*

- *Estudiar y practicar las diferentes máscaras de la Commedia dell'Arte, sus funciones dramáticas, relaciones, rasgos de carácter y físicos, gestualidad, etc.*

- *Actuar con las diversas máscaras y personajes de la Commedia; improvisar individual y colectivamente en escenas típicas, lazzi y canovaccio.*

- *Realizar un seguimiento puntual y ordenado del proceso de aprendizaje técnico y de la información teórica e histórica relacionada con la asignatura.*

- *Criterios de calificación:*

*De acuerdo con lo establecido en los apartados 4 y 6 del Artículo 5 del RD 1614/2009, que hace referencia al sistema de calificación, los resultados obtenidos por el alumno en cada una de las asignaturas del plan de estudio se calificarán en función de la siguiente escala numérica de 0 a 10, con expresión de un decimal, a la que podrá añadirse su correspondiente calificación cualitativa: de 0 a 4.9: Suspenso (SS); de 5 a 6.9 Aprobado (AP); de 7 a 8.9 Notable (NT); y de 9 a 10 Sobresaliente (SB). La mención «Matrícula de Honor» (MH), sólo podrá otorgarse a aquellos alumnos que hayan obtenido una calificación igual o superior a 9, sin exceder el 5% de los matriculados, salvo que sean menos de 20, en cuyo caso podrá otorgarse una sola Matrícula de Honor. La nota media se obtendrá de acuerdo a los porcentajes siguientes:*

- *El 20% corresponderá a la observación directa de la actitud y disposición en clase del alumno en las diversas tareas del curso. Atenderá a los aspectos recogidos en los 3 primeros objetivos actitudinales.*

- *El 80% corresponderá al resultado de las pruebas y evaluación continua que se distribuirán de la siguiente forma:*

*a- Pruebas teóricas: 20 %:*

*b- Tareas prácticas: 60 %.*

*Se evaluarán las distintas tareas en una doble vertiente:*

*Competencia técnica: 30 %*

*Competencia artística y creatividad: 30%*

- *Evaluación de la asistencia:*

*La evaluación continua, por definición, sólo es posible si el alumno asiste con regularidad a clase. La falta de asistencia en porcentaje igual o superior al 10 % del total de las horas de un trimestre, u otro periodo de referencia, supondrá para el profesor la falta de datos y elementos de juicio de observación directa; por tanto, esta circunstancia imposibilitará la aplicación de dicha evaluación continua.*

*Corresponderá entonces un examen final de todos los contenidos que se explica más adelante.*

*- Evaluación final y prueba sustitutiva:*

*Los alumnos que no hayan superado los mínimos exigibles, y a los que por su falta de asistencia no sea posible calificar mediante evaluación continua, deberán realizar, para su promoción, una evaluación sustitutiva (prueba práctica y prueba teórica) conforme a los mismos criterios de evaluación, criterios de calificación y mínimos exigibles expresados anteriormente. Todos los alumnos deberán presentar los trabajos específicos propuestos por el profesor y relacionados con el proceso desarrollado en el aula. A continuación se detalla la prueba sustitutiva mencionada anteriormente.*

*- Prueba específica sustitutiva:*

*Todas las pruebas son de obligatoria realización; sólo el profesor podría considerar innecesaria alguna de ellas dependiendo de la información por asistencia que disponga sobre el alumno. Este examen podría ser grabado para su evaluación.*

*1. Teórico.*

- Una prueba escrita sobre contenidos de la programación. Para superar esta prueba el alumno debe alcanzar la puntuación de 5.*
- Trabajo escrito de no menos de 10 folios sobre uno de los libros de la bibliografía específica sobre *Commedia dell'Arte*.*

*El alumno debe hablar con el profesor para concretar dichos trabajos*

*Para poder calificar al alumno es imprescindible la presentación de todos y cada uno de los trabajos solicitados.*

*2.- Práctico.*

*Para optar a este examen el alumno debe haber realizado el apartado anterior.*

- Presentar una partitura de mínimo 5 minutos basada en el trabajo con máscara, donde se recojan todos los contenidos de tipo técnico y práctico impartidos durante el semestre.*
- Presentar tres improvisaciones sobre tres máscaras de *Commedia dell'Arte* y que el docente propondrá en el momento del examen; cada una de mínimo 5 minutos de duración. Explicación oral de la composición de las mismas basada en los contenidos conceptuales, técnicos y prácticos del semestre.*

*- Evaluación en la convocatoria extraordinaria:*

*Para los alumnos que deban presentarse en convocatoria extraordinaria se utilizará el mismo sistema de evaluación y de calificación arriba indicado.*

*- Evaluación de los procesos de enseñanza y de la práctica docente.*

- Mediante cuestionario a realizar por los alumnos.*
- Cuestionario a realizar por los profesores.*
- Revisión y reflexión continuada de la aplicación de la programación.*
- Mediante el seguimiento conjunto de la adquisición de competencias en sesiones de coordinación.*

### 6.5.7. Conclusiones parciales

De este estudio y análisis de las guías específicas, una vez comprobado lo que presentan todas como común, se desprende una primera valoración de la relevancia de la *Commedia dell'Arte* para la formación de actores y actrices.

De este conjunto de guías se deduce que los centros, departamentos y docentes que ya integran la *Commedia dell'Arte* en sus currículos coinciden en calificarla como “básica para el ejercicio profesional” lo que, además, enlaza con el enunciado del perfil profesional de la titulación en sus continuas referencias al desarrollo de la creatividad y la imaginación. Varios de los ítems que han resultado de mayor relevancia en la formación actoral en este estudio, como son las técnicas de improvisación, la técnica de construcción de personajes, la adecuación de la interpretación a diferentes estilos teatrales o el trabajo con máscara, se refuerzan e integran en estas guías. Dicha capacidad de integración supone el valor máximo que se debe otorgar a la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral, ya que posibilita un trabajo interpretativo completo en el que conviven distintas materias como son las de voz, movimiento e interpretación, que son los tres pilares básicos que sustentan esta formación. Además, el trabajo interdisciplinar facilita el manejo de otras técnicas complementarias como la música, la acrobacia o la danza, que facilitan el encuentro del discente con su propia identidad artística.

Es destacable el contacto que se produce mediante la puesta en práctica de este tipo de trabajos con los orígenes del teatro occidental y la tradición lo que conecta, a su vez, con la historia de la literatura dramática, configurando un espacio de puesta en práctica de elementos que suelen quedar en el plano teórico y favoreciendo su asimilación en un proceso de aprendizaje vivencial, mucho más rápido y efectivo.

Todo ello, puede configurar un rico medio para trabajar los contenidos propios de la comedia, como género dramático en contraposición al drama, desarrollando con ello competencias y contenidos propios de la asignatura de dramaturgia, lo que conecta con la posibilidad de escribir los textos propios para su posterior puesta en escena.

Para refrendar estas conclusiones parciales extraídas del estudio de las guías docentes, en los capítulos posteriores realizamos una serie de entrevistas y cuestionarios con la finalidad de contrastar estas informaciones con las opiniones de los grupos de interés, que nos llevan a responder a nuestras preguntas de investigación mediante un último estudio de triangulación de los datos de las diferentes fuentes de información y así, elaborar una conclusión.



## CAPÍTULO 7

# LA PERCEPCIÓN DESDE EL PROFESORADO DE LAS ESAD

---

El capítulo que aquí comienza desarrolla la catalogación, codificación y proceso de análisis e interpretación de seis cuestionarios de preguntas abiertas (uno de ellos reconvertido en entrevista) realizados a seis de los docentes encargados de impartir la disciplina de *Commedia dell'Arte* en las ESAD durante el curso 2015-2016. Estos cuestionarios han sido realizados empleando dos medios diferentes, como son los programas Google Forms y Skype, y tuvieron lugar entre los días 18 de agosto de 2016 y 29 de septiembre de 2016.

Todas las respuestas fueron redactadas por los propios participantes por escrito, excepto en la entrevista realizada al profesor Lluís Graells el día 18 de septiembre de 2016, cuyo formato fue una videoconferencia realizada vía Skype, grabada con el programa Amolto y transcrita literalmente. Todas las citas conservan su escritura original y la transcripción es literal, con el fin de respetar y salvaguardar las formas de expresión original de los participantes. El análisis y la interpretación se llevaron a cabo sobre los textos empleando el programa de análisis cualitativo Atlas.ti.

### 7.1. PROFESORES PARTICIPANTES

Todos los docentes participantes forman parte de los departamentos de Interpretación o Movimiento de sus respectivas escuelas. El acceso a ellos resultó muy sencillo, seleccionándose en función de su docencia en la disciplina de *Commedia dell'Arte*, dato que ya habíamos conseguido gracias a la revisión de las guías docentes que presentamos en el capítulo 6. A continuación, procedimos a su localización a través de la búsqueda de las páginas web de las diferentes escuelas y, tras realizar varias llamadas telefónicas a sus centros de trabajo, pudimos establecer el contacto y enviarles correos electrónicos adjuntando el enlace a la dirección de Google Forms que contenía la entrevista.

El encabezado de dicha entrevista presentaba la investigación y al investigador, daba instrucciones para su cumplimentación y solicitaba permiso para emplear nombre y datos en el informe de Tesis, a la manera que ahora reproducimos, y que se puede consultar en su formato original en el anexo III:

La presente entrevista pertenece a la Tesis Doctoral de Fernando Á. Llera, inscrita en la Universidad de Santiago de Compostela y dirigida por el Prof. Dr. Felipe Trillo y el

Prof. Dr. Manuel F. Vieites. Su objetivo es conocer el punto de vista de los profesores que se ocupan de la disciplina de *Commedia dell'Arte* en las diferentes Escuelas Superiores de Arte Dramático. El envío de sus respuestas implica su autorización para realizar las citas que sean necesarias para el mencionado ejercicio de Tesis, incluyendo las pertinentes alusiones a los entrevistados. Se ruega dedicar el tiempo necesario para la redacción de las respuestas, para lo cual se ha habilitado la posibilidad de edición del formulario, de manera que podrá completarlo en varias sesiones. La fecha límite se ha ampliado hasta el día 1 de octubre. Su colaboración en esta investigación resulta imprescindible. Muchas gracias por su participación.

Los profesores y profesoras que accedieron amablemente a responder las cuestiones planteadas fueron el total de la muestra invitada, lo que supone el total de docentes que durante el curso 2015-2016 impartieron la disciplina de *Commedia dell'Arte* en las doce ESAD participantes en esta investigación. Esto significa que esta muestra está construida con el total de los informantes clave y cumple con los requisitos de intencionalidad y conveniencia. En la tabla que sigue exponemos los detalles formales de cada entrevista:

Tabla 27. PROFESORES PARTICIPANTES EN LA INVESTIGACIÓN (elaboración propia)

Nombre	Escuela	Departamento	Fecha	Medio
Prof. Enrique López Fernández	ESAD de Asturias	Interpretación	11.8.2016	Google Forms
Prof. <sup>a</sup> Ana M <sup>a</sup> Pérez de Amezaga Esteban	ESAD de Asturias	Movimiento	11.8.2016	Google Forms
Prof. <sup>a</sup> Mercedes Serrano Canovaca	ESAD de Sevilla	Movimiento	28.9.2016	Google Forms
Prof. Daniel Álvarez Matallana	Escuela de Actores de Canarias	Interpretación	28.9.2016	Google Forms
Prof. Antonio S. Navarro	Escuela de Actores de Canarias	Interpretación	29.9.2016	Google Forms
Prof. Lluís Graells	Institut del Teatre de Barcelona	Interpretación	19.9.2016	Skype

## 7.2. CUESTIONARIOS ABIERTOS

El contenido de cuestionarios abiertos fue el mismo para todas las personas entrevistadas. Se trata de un cuestionario de preguntas abiertas, elaboradas por su potencial para responder a las preguntas de investigación y los objetivos marcados. El formulario enviado se divide en seis bloques temáticos que contienen las siguientes preguntas:

1. Título y presentación: La didáctica de la *Commedia dell'Arte*: análisis de su relevancia en la formación actoral. (La presentación es la reproducida más arriba)
2. Datos Personales
  - a) Nombre y apellidos.
  - b) Centro en el que imparte docencia.
3. Formación y fuentes.
  - a) ¿Cómo conoció la *Commedia dell'Arte*?

- b) ¿Dónde se ha formado en *Commedia dell'Arte*, quienes son sus maestros y/o sus fuentes?

4. Contextualización histórica y situación actual.

- a) ¿Cómo definiría la *Commedia dell'Arte*? ¿Cuáles de sus rasgos considera inequívocos del estilo?
- b) Hay quien afirma que “no existe” o que desapareció, ¿cuál es su punto de vista respecto a esto?
- c) La influencia de la *Commedia dell'Arte* en la configuración del teatro occidental es un hecho, ¿Cómo influye su presencia en el teatro actual, tanto a nivel formativo como artístico y/o creativo?

5. La *Commedia dell'Arte* en la formación del actor.

- a) ¿Qué opina sobre cómo se forma a los actores en las Escuelas Superiores de Arte Dramático (ESAD)?
- b) ¿Qué opina de la presencia que tiene la *Commedia dell'Arte* en las ESAD?
- c) ¿Por qué incluir la *Commedia dell'Arte* en la formación del actor?
- d) Una de las desventajas de la *Commedia dell'Arte* frente a otras disciplinas es su transmisión oral y las escasas fuentes que han llegado hasta nuestros días, ¿Cuál es el valor académico (docente, es decir, formativo y de estudio o investigación) que le reconoce y atribuye a la *Commedia dell'Arte*?
- e) En su experiencia más personal y directa, ¿cuáles ha sido los principales obstáculos, y cómo los ha resuelto para la integración de la *Commedia dell'Arte* en los planes de estudio?
- f) ¿Podría describir los resultados pedagógicos de su práctica?
- g) ¿Cómo repercute en la formación del actor, teniendo en cuenta las características de la escena actual?
- h) ¿Qué técnicas propias de esta disciplina son destacables en este sentido?

6. Otras consideraciones:

- a) Incluya aquí aquellas consideraciones que estime oportunas para completar y/o concluir la entrevista.
- b) Valore el interés que le ha suscitado completar el formulario y participar en esta investigación.

Todos los docentes respondieron a los cuestionarios<sup>1</sup> y, a continuación, reproducimos el diagrama de resultados que el programa Google Forms genera, como respuesta a esta última pregunta, que pedía puntuar del 1 al 5 el interés que suscitó a los informantes su participación en nuestra investigación.

---

<sup>1</sup> Ver: Anexo III. Cuestionarios abiertos y cerrados / cuestionarios abiertos.

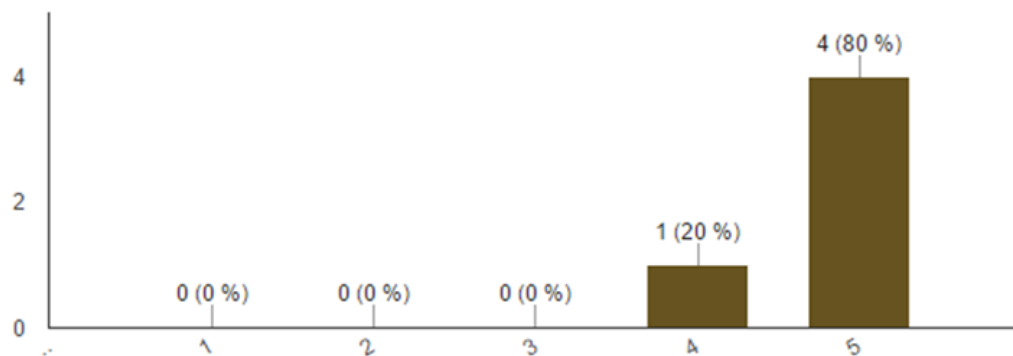


Figura 48. Diagrama de resultados: valoración de la participación (Google Forms).

Observamos que un 80% de los participantes conceden la máxima puntuación de 5 y un 20% la de 4. Uno de los informantes, que realizó la entrevista por Skype y, por tanto no computa en el diagrama rescatado del programa Google Forms, respondió con una puntuación de 5. Siendo así, los porcentajes varían para quedar con un 16,6% la barra de la puntuación de 4 y con un 84,4% la de 5.

### 7.3. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

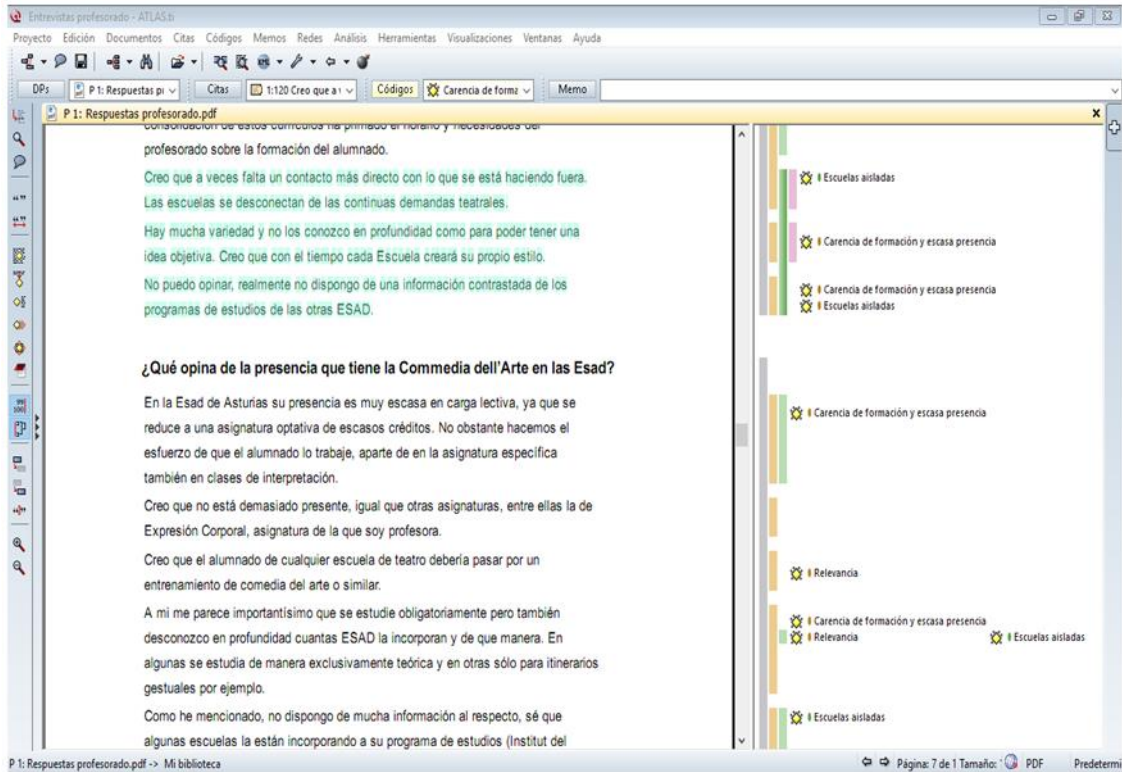
Una vez recopilada la información a través de las entrevistas descritas, procedemos a su organización y revisión, con el fin de sistematizar su análisis. Como algunos de los datos se han recogido en formato de audio, lo primero que hacemos es transcribirlos literalmente para poder integrar la información a los archivos escritos para su posterior tratamiento informático a través del programa Atlas.ti.

Procedemos, entonces, a la agrupación de todas las respuestas a cada pregunta, con lo que se genera un primer sistema de códigos destinado a facilitar su localización en los documentos ya integrados en el programa. La primera lectura del conjunto supone una aproximación inicial a la orientación interpretativa que se va a seguir. Así, se establecen los primeros códigos empleando un lenguaje simplificado que hace referencia directa al contenido de las preguntas. Cada nuevo código es equivalente a una de las preguntas del cuestionario:

1. Primeros encuentros.
2. Continuidad.
3. Maestros y fuentes.
4. Definición.
5. Presencia en el teatro actual.
6. Formación en las ESAD.
7. Presencia en las ESAD.
8. Formación actoral.
9. Transmisión oral o valor académico.
10. Integración en planes de estudio.
11. Resultados pedagógicos.
12. Repercusión en el actor actual.
13. Técnicas y actualidad.
14. Observaciones.

Tras esta primera revisión, surgen nuevos códigos emergentes como resultado de lo que dicen los informantes, ya que en sus intervenciones añaden información diversa que no está planteada en los enunciados de las preguntas. En algunas de sus respuestas, surgen, asimismo, temas que se tocan en preguntas diferentes. Aparece, entonces, una nueva codificación por

unidades temáticas que se localizan como citas en el programa Atlas.ti, como se aprecia en la siguiente captura de pantalla, y se cuantifican para conocer su nivel de saturación, aunque en el posterior análisis todas serán tenidas en cuenta para garantizar la fidelidad al discurso completo de los informantes.



Finalmente, procedemos a codificar dichas unidades temáticas ordenadas alfabéticamente:

- Carencia de formación y escasa presencia
- Conocimientos previos
- Técnica
- Diversidad estilística
- Escuelas aisladas
- Historia del Teatro
- Integración e interdisciplinariedad
- Nuevos documentos y materiales
- Perspectiva crítica
- Primeras épocas
- Referentes
- Relevancia
- Representación pública

En las siguientes líneas, desarrollamos las unidades temáticas:

- Carencia de formación específica del profesorado y escasa presencia en las ESAD:

Este código está presente hasta en seis ocasiones, en las que los participantes afirman que la *Commedia dell'Arte* tiene una mínima presencia en las escuelas de Arte Dramático, aunque parece ser un camino que se está comenzando a recorrer:

*“(…) algunas escuelas la están incorporando a su programa de estudios (Institut del Teatre, ESAD de Galicia y ESAD de Murcia, nosotros en Canarias) y, otros centros, aunque no la tienen en su programa de estudios, la incorporan como materia complementaria o extracurricular.”* (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)

A su vez, y dado que supone una relación causa y efecto, este código incluye la falta de profesores con formación especializada y el esfuerzo que esto supone para la incorporación de la disciplina:

*“Hay pocos profesores que trabajen la materia. No hablo de especialistas yo no lo soy.”* (Prof. Enrique López Fernández, 11.8.2016)

- Conocimientos previos:

A pesar de contar con una sola mención, es un tema importante que se debe tener en cuenta dentro del apartado técnico:

*“Creo que es muy importante que el estudiante de Arte dramático, antes de entrar en un terreno tan específico como es el de la Commedia dell'Arte, trabaje con gran conciencia corporal. El estudio y desarrollo del sentido propioceptivo, el manejo del espacio y el tiempo como factores imprescindibles del movimiento, son fundamentales para cursar óptimamente materias como la Commedia dell'Arte.”* (Prof.<sup>a</sup> Ana M<sup>a</sup> Pérez de Amezaga Esteban, 11.8.2016)

- Diversidad estilística:

Los informantes refieren hasta en seis ocasiones que existen muy diferentes maneras de trabajar la *Commedia dell'Arte*, tanto en estilos como en metodologías didácticas:

*“(…) y los cuatro profesores tenemos estilos muy distintos (ríe) y lo bueno es que los alumnos se (re)parten, son cuarenta y ocho alumnos normalmente cada año, se parten en cuatro grupos y ellos son más listos que nosotros y acaban haciendo la media de lo que nosotros proponemos. Entonces, acaban chupando lo que más les interesa y acaban haciendo su estilo.”* (Prof. Lluís Graells, 19.9.2016).

- Escuelas aisladas:

En algunas de las respuestas a preguntas sobre el resto de las ESAD, hasta cinco veces manifiestan no conocer su funcionamiento ni sus planes de estudios:

*“No puedo opinar, realmente no dispongo de una información contrastada de los programas de estudios de las otras ESAD.”* (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016).

En otros casos, lo que se demanda es más conexión con el entorno profesional:

*“Creo que a veces falta un contacto más directo con lo que se está haciendo fuera. Las escuelas se desconectan de las continuas demandas teatrales.”* (Prof.<sup>a</sup> Mercedes Serrano Canovaca, 28.9.2016)

Por lo tanto, creemos que son importantes datos que es necesario tener en cuenta en cuanto orientan hacia un posible camino de mejora en este sentido.

- Historia del Teatro:

Con cierta frecuencia los profesores recurren a la historia del teatro para apoyar sus respuestas e insisten en situar a la *Commedia dell'Arte* en la raíz de la tradición teatral europea:

*“Entiendo que hay dos grandes influencias históricas en el teatro occidental; la Tragedia Griega y la Commedia dell'Arte. Su repercusión sobre autores/as y dramaturgos/as, actores y actrices, investigadores/as y estudiosos/as, escenógrafos/as, etc.; es muy sustancial. El teatro occidental actual de alguna manera hereda esa tradición, unas veces la asume de forma muy paralela, y otras veces confrontándose con ella, pero pienso que de alguna manera todavía sigue estando en el ‘ADN’ de nuestro teatro.”* (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)

- Integración e interdisciplinariedad:

Es uno de los temas recurrentes, tanto sobre la práctica de la *Commedia dell'Arte* como sobre su incorporación a los planes de estudios de las ESAD. Se han registrado hasta nueve citas a este tema:

*“Les aporta multidisciplinariedad, quiero decir, les permite trabajar con distintas técnicas y crear desde la integración de las mismas. Cantan, bailan, realizan acrobacias e interpretan, además de manejar máscaras, y esto es algo que se solicita del actor y actriz actual.”* (Prof.<sup>a</sup> Ana M<sup>a</sup> Pérez de Amezaga Esteban, 11.8.2016)

- Nuevos documentos y materiales:

A pesar de que solo dos citas hacen referencia clara y directa a ello, los entrevistados manifiestan cierto desacuerdo ante la afirmación de que exista documentación insuficiente que permita una reconstrucción fidedigna de la *Commedia dell'Arte* tradicional:

*“Hoy afortunadamente existe una gran cantidad de cursos y maestros que enseñan sus técnicas. También disponemos ahora de una amplia bibliografía, ensayos y análisis teóricos, así como una amplia iconografía e incluso material audiovisual, pero lo verdaderamente importante es que hay muchas compañías repartidas por el mundo que siguen representando sobre los escenarios directamente Commedia dell'Arte o bien espectáculos basados e inspirados en ella.”* (Prof. Daniel Álvarez Matallana, 28.9.2016)

- Perspectiva crítica:

En las entrevistas, al preguntar por la dificultad de implementar la disciplina en los planes de estudios de las ESAD, se registran siete alusiones críticas que van en dos líneas, la primera hacia la escasez de horas que se dedica a las materias prácticas:

*“(…) excesiva carga de asignaturas, marcadas por ley, y la falta material de horario para poder incluirla.”* (Prof. Enrique López Fernández, 11.8.2016)

Y en una segunda línea, hacia los prejuicios que sufren, en general, las manifestaciones de cultura popular y el teatro diferente del textual:

*“A veces da sensación que en algunos ambientes hay cierto prejuicio para estas formas teatrales como la Commedia dell'Arte, el cabaret, el clown, los bufones, el mimo y la pantomima o la performance, a las que parece que no se les termina de reconocer el suficiente rigor académico.”* (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)

- Primeras épocas:

Varios de los informantes se remontan a las décadas de los años setenta y ochenta, hasta en seis citas, para expresar la carencia de información de que disponían en aquellas primeras

épocas y cómo desde algunas compañías hicieron un trabajo autodidáctico e investigador para tratar de poner en pie montajes inspirados en la *Commedia dell'Arte*:

*“Dentro de la actividad teatral española de aquellos años, la Commedia dell'Arte no tenía, al menos de forma notoria y conocida, una gran presencia. No obstante, creo que sí merece especial atención al menos, en mi experiencia personal la pieza estrenada en 1976 por la compañía andaluza Esperpento ¿Qué negocio no es estafa?, de Carlo Goldoni, en versión de Pedro Álvarez Osorio; donde presentaban un espectáculo muy al estilo de la Commedia dell'Arte, tradición teatral sobre la que hicieron una interesante investigación. Al año siguiente la compañía catalana Els Joglars estrena su pieza La Torna, que igualmente transitaba las técnicas e influencias de la tradición teatral italiana.”* (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)

- Referentes:

Éste es un tema principal en estas entrevistas de modo que, con la creación de este código, hemos querido agrupar las alusiones a los maestros, escuelas y fuentes para facilitar su análisis. Se recogen, por tanto, veintiséis referencias al tema, de las que se desprende que Carlo Boso, Claudia Contin y Pawel Rouba<sup>2</sup> han sido los principales artífices de la profusión de la *Commedia dell'Arte* a partir de los años setenta. El espectáculo más representativo es el *Arlecchino Servitore dei due Padroni* de Giorgio Strehler y el texto más citado es *El Mundo de Arlequín* de Allardyce Nicoll:

*“Oí hablar de ella [Commedia dell'Arte] por primera vez cuando entré como alumno en la Escuela de Actores en 1977, tanto por parte del profesorado titular como de algunos invitados, por ejemplo Pawel Rouba del Institut del Teatre de Barcelona. Ya entonces me fascinó, y sin conocer más que unos pocos libros que había por entonces (El mundo de Arlequín de Allardyce Nicoll), la ayuda de la iconografía y el entusiasmo propio de la juventud, nos atrevimos a imaginar cómo se moverían aquellos personajes poniendo en escena con la Compañía Zaranda Troupe, Historias de Babeo y Cucuba, una pantomima inspirada en los personajes de amo y criado, Magnífico y Zanni. Más tarde, en 1981 asistí en París al Atelier Pluridisciplinaire de Commedia dell'Arte, dirigido por el maestro Carlo Boso y acompañado de un amplio cuadro de profesores especialistas como Stefano Peroco, Willy Orlandi, Sergio Vartolo, Nelly Quette, Pawel e Irene Rouba. También en 2.009 en el marco del Festival Internacional de Teatro Universitario “Universo Teatro”, en Benevento, realicé un curso con Enrico Bonavera, actor en el clásico Arlequín servidor de dos amos del Piccolo Teatro di Milano donde interpreta a Briguella y también sustituye a Marcelo Moretti en la máscara de Arlecchino.”* (Prof. Daniel Álvarez Matallana, 28.9.2016)

- Relevancia:

Hasta en veintiséis ocasiones aluden los participantes a la relevancia que tiene la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral, lo que valoran positivamente:

*“A nivel formativo la Comedia del arte te da la medida del tempo y del ritmo más que en ninguna otra materia. La frescura de la improvisación se traslada a la construcción de cualquier otro personaje y lo que para mí es más importante te proporciona un sentimiento de verdad a través del juego teatral. La teatralidad y la verdad se fusionan en la comedia del arte y ello es trasladable a la formación del actor en otros géneros y estilos.”* (Prof. Enrique López Fernández, 11.8.2016)

---

<sup>2</sup> Pawel Rouba (1937-2007), ligado al teatro del gesto desarrolla gran parte de su carrera como docente en el Institut del Teatre de Barcelona.

- Representación pública:

Ligadas al apartado de la técnica, encontramos tres alusiones de los informantes a la puesta en escena y representación pública. El contacto directo con el público, sin cuarta pared y desde la improvisación, características del estilo, suponen un incremento en el nivel de atención y concentración que llevarán al alumnado al estado de flujo que refiere Csikszentmihalyi, como observamos en nuestro marco teórico:

*“En la segunda parte del módulo montamos varios cannovacci, que se presentan al final del primer año en una plaza del casco antiguo de la ciudad sobre un ‘tablado’ al estilo de la época. Esta experiencia da al alumno/a la posibilidad de profundizar en el trabajo de construcción del personaje y crear allí improvisando una pieza (sobre la base de un cannovaccio), jugarla y defenderla ante un público. Después del trabajo de las clases en el interior de la sala, el encuentro con el espectador es un paso vital en el proceso de aprendizaje del alumno/a y le permite así ir adquiriendo una experiencia con el público de forma natural.” (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)*

- Técnica:

Este código aglutina quince alusiones a conceptos técnicos referidos a la formación actoral ligados a la *Commedia dell’Arte*. Se da especial importancia a la técnica de improvisación, al trabajo con máscaras y tipos fijos y al entrenamiento físico y vocal:

*“(…) trabajo completo de entrenamiento del actor. Destreza, limpieza, concreción, habilidad. El alumnado, o el actor o actriz afianza los motores de actuación a partir de los caracteres de los personajes de la comedia y sus situaciones creadas, fruto de la improvisación. Son herramientas facilitadoras para el desarrollo evolutivo en la interpretación actoral en general.” (Prof.ª Mercedes Serrano Canovaca, 28.9.2016)*

Una vez asignados estos nuevos códigos, procedemos a agruparlos para su categorización, para lo cual establecemos un sistema de relaciones empleando la herramienta de redes de Atlas.ti con el fin de que el análisis sea más manejable y sencillo de realizar. Dado que las propias preguntas ya suponen unidades temáticas por sí mismas, tal y como aclaramos más arriba, las combinamos con los códigos anteriormente descritos. Después, establecemos seis categorías basadas en la relación de los códigos generada en Atlas.ti para designar nuevas familias para construir una serie de mapas conceptuales en los que integramos ambos sistemas: el previo, mediante el cual concebimos las preguntas, y el emergente, que resulta de las respuestas abiertas de los entrevistados, ayudándonos a organizar el proceso de interpretación de los datos. La siguiente figura es una captura de pantalla generada con Atlas.ti que recoge un listado con todas las categorías emergentes de las que extraemos las seis operativas:

Nombre	Ta...	Autor	Creado	Modifica...
Actualidad	3	Super	09/10/20...	09/10/20...
Crítica	4	Super	09/10/20...	09/10/20...
Definición	5	Super	09/10/20...	09/10/20...
Esad	5	Super	09/10/20...	09/10/20...
Formación	5	Super	09/10/20...	09/10/20...
Historia	4	Super	09/10/20...	11/10/20...
Profesores	5	Super	08/10/20...	08/10/20...
Respuestas inte...	14	Super	08/10/20...	09/10/20...
Temas	13	Super	09/10/2...	09/10/2...

1ª categoría) Historia:

Esta primera categoría tiene como objetivo agrupar todas aquellas ideas emitidas por los informantes relativas a la historia del teatro, empleando como nexo de unión los relatos de sus primeras tomas de contacto con la *Commedia dell'Arte*. Se trata de explicar cómo se introdujo el estilo en España:



Figura 49. Mapa conceptual - Historia: introducción de la *Commedia dell'Arte* en España (elaboración propia)

Entre mediados de la década de los 70 y principios de los años 80 del siglo XX, como consecuencia del final de la dictadura franquista, tiene lugar una gran revolución cultural en España, también, cómo no, en el universo del teatro (Fernández, 2003). Comienza así la recuperación de las manifestaciones culturales populares como los bailes de los *Diablos* en Cataluña por parte de compañías como *Els Comediants* (Comediants.com, 2017) o la compañía *Carrucha*, a la que pertenecía Lluís Graells en esa época:

*“(…) en los 80, 70-80, nosotros, después de la muerte de Franco, todo lo que ha pasado, estuvimos haciendo recuperación de lo que era la cultura popular: bailes populares, toda esta... estaba con un grupo, Carrucha, en aquel tiempo, que ahora le han dado el Premio Nacional... haciendo recuperación de toda esta cultura, empezábamos otra vez a ser “Diablos”, no sé si sabes lo que es, la cultura del fuego, todo esto, y... todo esto se había perdido, había muchos bailes de estos que se perdieron de forma total y absoluta y se recuperaron a partir de citas de libros, de... y a ti no se te puede ocurrir decirle a nadie ahora que la tradición se ha perdido porque te rompen la cara.” (Prof. Lluís Graells, 19.9.2016)*

La curiosidad de los jóvenes de aquella época les lleva a intentar sus propias reconstrucciones de la tradición de la *Commedia dell'Arte*, muy activa ya en Francia y en Italia, a partir de la iconografía y de los todavía escasos manuales teóricos y tratados de Historia del Teatro y de la Literatura, que no proporcionaban demasiada información:

*“En los años setenta el aislamiento que se vivía en nuestro país no permitía que nos llegara mucha información y además, dentro de los manuales y tratados de Historia del Teatro y de la Literatura, un tema como la *Commedia dell'Arte* o no se trataba o solo ocupaba un pequeño espacio marginal. Por ello, las primeras informaciones que tuve eran de carácter teórico o, en el mejor de los casos, ver algún espectáculo en el que se incluyera su técnica.” (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)*

De esta forma, el estudio y la investigación autodidacta fueron cruciales en esas primeras épocas.

## 2ª categoría) Definición:

Esta categoría tiene como objetivo definir que entienden los informantes como *Commedia dell'Arte* y su diversidad. Es una categoría que nos servirá para conocer las fuentes de información, quienes fueron sus maestros y a qué documentos recurrieron.

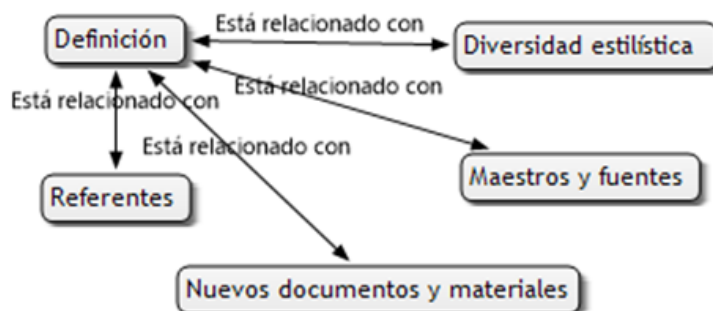


Figura 50. Mapa conceptual - Definición: fuentes de información (elaboración propia)

Ya a finales de los 70' comenzaron a llegar noticias de las experiencias parisinas de Jaques Copeau en la escuela del Vieux Colombier (Comedie-francaise.fr, 2017), donde la *Commedia dell'Arte* ocupaba una parte fundamental de su programa de formación actoral, al igual que en la Escuela Internacional de Teatro de Jaques Lecoq (Ecole-jacqueslecoq.com, 2017). Esto provocó una serie de movimientos migratorios por parte de muchos jóvenes españoles que marcharon a la capital francesa durante tres o cuatro años y volvieron a España, algunos se establecieron allí, como discípulos transmisores de novedosas técnicas interpretativas.

Poco más tarde, aparecen en el panorama diferentes especialistas como el actor, director y pedagogo italiano Carlo Boso (Academie-spectacles.com, 2017) y el polaco Pawel Rouba, que fue profesor en el Institut del Teatre de Barcelona, quienes “al alimón” dictaron talleres y cursos a partir de entonces en diferentes puntos del territorio español. Para la realización de estos talleres, que duraban generalmente un mes, se hacían acompañar de otros especialistas en técnicas complementarias como el maestro en construcción de máscaras Stefano Perocco o la profesora de danza Nelly Quette<sup>3</sup>.

Una de las claves para entender la *Commedia dell'Arte* es la visualización de espectáculos y, en este registro, la pieza que ha supuesto el principal referente ha sido el citado *Arlecchino, Servitore dei due Padroni*, según comentan algunas de las personas entrevistadas:

*“También fue determinante conocer el trabajo de investigación y de recuperación llevado a cabo por Giorgio Strehler, Marcello Moretti, Ferruccio Soleri y Sartori, entre otros, en el Piccolo Teatro di Milano sobre la Commedia dell'Arte; en aquél momento ver la puesta en escena de la pieza de Carlo Goldoni Arlecchino, servitore di due padroni fue toda una revelación.”* (Antonio S. Navarro, 29.9.2016)

Formarían parte de este grupo artístico futuros pedagogos e investigadores del teatro que se han ocupado de transmitir esta tradición como el Premio Nobel de Literatura Dario Fo (Dariofo.it, 2017), Enrico Bonavera, (Enricobonavera.com, 2017), Ferruccio Soleri o Donato Sartori (Sartorimaskmuseum.it, 2017), heredero del legado de la construcción de máscaras por

<sup>3</sup> Ambos desarrollan su labor docente en el centro AIDAS, dirigido por Carlo Boso.

parte de su padre, Amleto Sartori, que fue el maestro *mascheraio* en la producción del Piccolo Teatro (Piccoloteatro.org, 2017). Además de este trabajo, cabe destacar en el panorama internacional a la *San Francisco Mime Troupe* de R. Davis o al *Teatro Campesino* de Luís Valdez (Flores, 1990) que, bajo el filtro de su propio estilo, empleaban técnicas de la *Commedia dell'Arte* como la improvisación, los personajes tipo o las máscaras según apuntan nuestros informantes.

En España no había una gran actividad teatral en torno a la *Commedia dell'Arte*, pero los entrevistados destacan una serie de montajes que consideran interesantes, como *¿Qué negocio no es estafa?* de Carlo Goldoni, de la compañía andaluza Esperpento, *La Torna* de los catalanes Els Joglars (Elsjoglars.com, 2017) o *Historias de Babeo y Cucuba* de los canarios Zaranda Troupe (Webmcb.com, 2017).

La explicación de la incorporación de la *Commedia dell'Arte* a partir de los años 70 en España radica, según informan los participantes, en la búsqueda de las raíces y de una identidad usurpada cuya recuperación se basa en el reencuentro con tradiciones históricas como la *Tragedia Griega* o la *Commedia dell'Arte*, que han ejercido cierto influjo sobre la conformación del teatro occidental:

*“Bueno, esto es la ley del péndulo, que va y viene. Cada vez que hay problemas en el teatro de texto vuelven al teatro gestual y al teatro del movimiento. Cada vez que se pierde algo se recupera otra vez volviendo a la esencia. Es que es ley de vida, no se puede hacer nada.”* (Prof. Lluís Graells, 19.9.2016)

Este hecho supone una nueva perspectiva que crece exponencialmente según se van desvelando sus entresijos:

*“Su repercusión sobre autores/as y dramaturgos/as, actores y actrices, investigadores/as y estudiosos/as, escenógrafos/as, etc.; es muy sustancial.”* (Prof.<sup>a</sup> Mercedes Serrano Canovaca, 28.9.2016)

Destaca, asimismo, que resulta una forma sencilla para acercarse a los autores clásicos del Barroco Español, dada su influencia en la configuración de éste (Rodríguez Cuadros, 1998) y que su origen combina el teatro de tradición popular con el espíritu del Renacimiento, en el que participaban actores y actrices profesionales y de talento en la práctica de su oficio, que demostraban conocimiento de la dramaturgia cómica y clásica y maestría en la construcción de personajes. Con base en esto, afirman con vehemencia, que la tradición nunca ha llegado a perderse.

Indirectamente, desde el universo del *Clown*, desde el mundo del *Match* de Improvisación, desde el Circo o desde el Mimo y la Pantomima, la *Commedia dell'Arte* se ha convertido en un referente y su presencia en los cursos de Blanca del Barrio (Mimo), Gabriel Chamé (*Clown*), Pepa Díaz Meco (*Clown*), Leo Bassi (Bufón), Joaco Martín (Vodevil), Alain Vigneault (*Clown*), Omar Argentina (Improvisación) es continua, según informan los participantes. El referente más citado por los informantes es Carlo Boso, al que suelen acompañar menciones a los diferentes integrantes de sus equipos de trabajo como Stefano Perocco, Nelly Quette, Willy Orlandi, Sergio Vartolo... a los que es justo acompañar de los actuales Elena Serra, Pepe Silva o Florence Leguy:

*“Después, en la década de los ochenta y también de la mano del mimo polaco pude conocer al maestro Carlo Boso, participando con él en un taller pluridisciplinar sobre la Commedia dell'Arte que me permitió conectar con las fuentes y prácticas de esta tradición. Aquella experiencia fue decisiva a la hora de conocer y poner en práctica las técnicas y claves de trabajo propios de la commedia all'improvviso (el juego de*

*las máscaras, la improvisación, etc.), además de acceder a una documentación (scenari, kannovacci, lazzi,) hasta el momento desconocida en gran parte para mí. En este taller también participaron otros profesores como el mencionado Pawel Rouba y A. Leparnsky (pantomima), Irena Rouba (acrobacia dramática), Robert Heddle Roboth (esgrima escénica), Albert Sans (danza), Josep Gaullar (música), Steffano Perocco (construcción de máscaras en cuero, siguiendo la tradición del maestro Sartori), entre otros” (Antonio S. Navarro, 29.9.2016).*

Como ya apuntamos con anterioridad, el estudio crítico de la *Commedia dell'Arte* de Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín* (1977), es el más mencionado por los profesionales entrevistados. También refieren otros textos básicos como *La comedia del arte* (1983) de María de la Luz Uribe e, incluso, otros complementarios como *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori* con introducción de Giorgio Strehler y texto de Alberto Marcia o *La Comédie italienne: l'improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la commedia dell'arte* (1929) de Pierre Louis Duchartre.

El medio de aprendizaje que se destaca como más revelador es la asistencia a *workshops* especializados, que suelen contar con un elenco de profesorado de las diferentes disciplinas y, al menos, una representación pública del trabajo realizado. Por otra parte, solo en dos ocasiones afirman haber conocido el tema durante sus estudios de Arte Dramático; en la ESAD de Córdoba de la mano de Félix Cañal y en el Institut del Teatre de Barcelona gracias al mencionado Pawel Rouba. Este dato nos revela un lento crecimiento en su incorporación al currículo de las ESAD, desde entonces hasta nuestros días.

Aunque con menor presencia, también mencionan los informantes en algún momento a la compañía catalana *Els Comediants* (Comediants.com, 2017), al maestro Eduardo De Filippo<sup>4</sup> y a la citada Ariane Mnouchkine quienes, sin duda alguna, han contribuido enormemente a la investigación y difusión de la tradición en la actualidad. Como referentes históricos de la literatura dramática, citan nuevamente a Cervantes, Shakespeare, Lope de Vega, Moliere o Goldoni y otras manifestaciones como el *Théâtre de la Foire* (Foires.univ-nantes.fr, 2017) y el Pierrot, a quien dio vida Jean Gaspard Debureau en el *Théâtre des Funambules*. Se menciona, también, la influencia de la *Commedia dell'Arte* en la evolución de la Ópera y se citan algunos referentes como *Pimpinone*, de Georg Philipp Telemann, *Così fan tutte*, de Mozart o *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi.

En cuanto a la escasez de documentos que algunos mencionan, los informantes afirman que la investigación en torno a este tema ha crecido en los últimos años, sobre todo en lo referente al descubrimiento de diversos materiales, como colecciones de *canovacci*, *zibaldoni*, cartas o testimonios:

*“Tenemos mucha información directa de manuscritos de directores de compañías y de testimonios de sus representaciones que nos cuentan las leyendas y habilidades de los grandes comediantes, conocemos las lecturas que incluían en su bagaje, etc. Así que sí tenemos muchas fuentes además de la transmisión oral.” (Prof. Daniel Álvarez Matallana, 28.9.2016)*

El fenómeno de la recuperación de la *Commedia dell'Arte* ha supuesto la proliferación de artistas y compañías que han emprendido la búsqueda desde perspectivas o visiones muy diferentes. Así, nuestros entrevistados refieren que han surgido líneas que han optado por emplear la iconografía y los materiales escénicos para intentar su propia reconstrucción: los continuistas quienes, tras observar el hecho histórico, han decidido incorporarse al flujo que

---

<sup>4</sup> Fernández Valbuena (2004).

consideran evolutivo natural del género o aquellos que, sencillamente han utilizado los elementos que han considerado apropiados a sus necesidades artísticas creando sus propios estilos. Bien cierto es que, en algunos casos, los unos reniegan de la “autenticidad” de los otros, mientras que, desde una perspectiva diferente, en esa diversidad radica parte de su riqueza actual:

*“(…) estos especialistas marcan una forma de Comedia del arte que rechazan otras por no considerarlas válidas. Como dije antes no creo que haya una forma única ni unitaria, aunque sí rasgos comunes. Desde luego hay tantas visiones de Comedia dell’Arte como ejecutantes, lo que me lleva a suponer que nadie sabe cómo era. Con todas las diferencias que hay porque encuentras estilos muy diversos y todo el mundo tiene derecho a decir que hace Commedia dell’Arte.” (Enrique López Fernández, 11.8.2016)*

3ª categoría) Actualidad:

Queremos, con esta categoría, agrupar aquellas referencias al momento actual que hacen los participantes, observando las alusiones a la técnica de la *Commedia dell’Arte* en relación a su visión sobre las artes escénicas actuales.

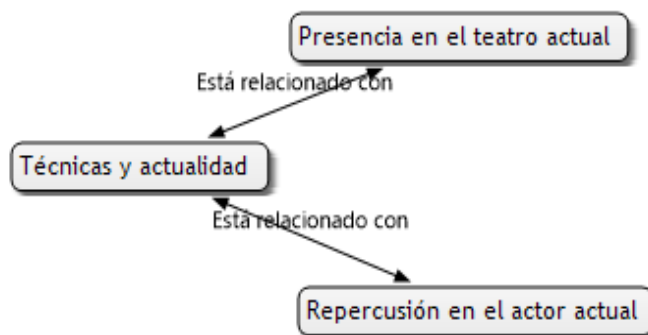


Figura 51. Mapa conceptual - Técnicas y actualidad (elaboración propia)

Los informantes coinciden en la vigencia y actualidad de la *Commedia dell’Arte* como modelo de espectáculo y en valorar los beneficios que aporta su práctica a la formación actoral, de cara a integrarse en el medio profesional actual:

*“(…) además su metodología de puesta en escena, sobre todo por el uso del canovaccio, un guion de acciones donde se informa únicamente de lo que ocurre, entradas y salidas de personajes y las instrucciones mínimas para la puesta en escena, sigue siendo hoy una herramienta muy efectiva prácticamente para cualquier estilo que se quiera abordar, sobre todo cuando queremos abordar un trabajo de creación propia. He montado con mi compañía obras contemporáneas con esta herramienta y conozco algún director de cine que lo utiliza para sus guiones.” (Prof. Daniel Álvarez Matallana, 28.9.2016)*

Resulta especialmente clarificadora de este hecho la experiencia que ha tenido a bien compartir con nosotros el profesor Antonio S. Navarro:

*“Antes habíamos realizado varios espectáculos trabajando sobre canovacci de la tradición (Il credutto morto, La fortunata Isabella), después nos planteamos crear, utilizando la misma metodología, un canovaccio ambientado en la misma época (a principios del siglo XVI) en Canarias. Con los primeros trabajos, cada actor y actriz*

*se habían especializado en un determinado personaje, alcanzando ya una experiencia y dominio del mismo, (todos tenían ya el control de un amplio repertorio de lazzi y juegos escénicos). La tipología de personajes nos sirvió perfectamente para encontrar los equivalentes en la realidad canaria de la época. Teniendo en cuenta que en aquellos momentos -inmediatamente posteriores a la conquista de las islas-, su población era muy heterogénea (nativos, conquistadores castellanos y una variada gama de extranjeros comerciantes y aventureros), pudimos comprobar la flexibilidad que aquellos tipos tenían para adaptarse a una variada gama de realidades sociales, lo que nos ofrecía una herramienta dramática muy útil para la creación. Apoyados en estas experiencias nos propusimos dar el paso de realizar una creación que se trasladara al siglo XX. Aquí la flexibilidad de los tipos volvió a funcionar y nos permitió crear cerca de una treintena de personajes -herederos de aquellos tradicionales- que eran el perfecto reflejo de esta realidad contemporánea que queríamos mostrar. Siguiendo la evolución de aquellos tipos y sobre la base de un canovaccio, creamos un texto contemporáneo con las claves dramáticas de la Commedia dell'Arte.” (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)*

4ª categoría) Formación:

La siguiente categoría unifica las referencias a las técnicas concretas de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral.

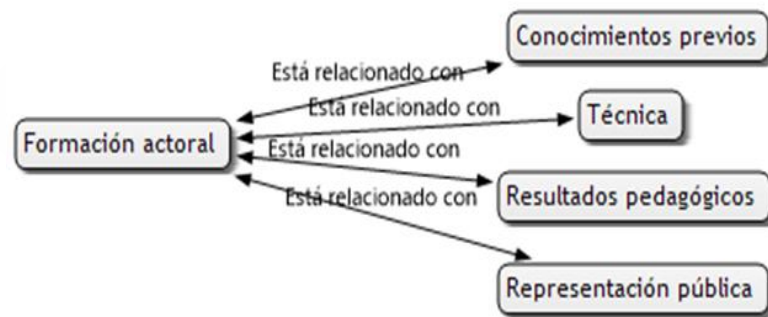


Figura 52. Mapa conceptual - Formación actoral (elaboración propia)

La intensificación de elementos interpretativos como el tempo-ritmo, la acción- reacción o la grandilocuencia del gesto, convierten la formación en un método de entrenamiento que abarca varios de los ítems básicos para abordar cualquier disciplina interpretativa. En ningún caso se menciona que el interés principal de la incorporación de la disciplina a la formación actoral busque formar actores y actrices que se dediquen en exclusiva a la *Commedia dell'Arte*; muy al contrario, se refieren a un conjunto de herramientas y rutinas de entrenamiento que preparan un modelo de intérprete versátil que maneja técnicas trasladables a la escena contemporánea y cuyos recursos son válidos para apoyar el trabajo de interpretación, de dirección y de dramaturgia en cualquier tipo de obra o estilo. Por eso, resulta hoy especialmente importante proponer a los actores y actrices una metodología que les aporte una visión pluridisciplinar de su trabajo como intérpretes y creadores. Por tanto, la versatilidad, que es otra de las exigencias del momento actual, debe ser un objetivo en cualquier metodología orientada a la formación actoral actual y, desde la metodología que se propone, se mantiene al alumnado sensible a la integración de diversas técnicas y códigos, tanto en lo que se refiere a la susodicha interdisciplinariedad como en la interacción con el resto de elementos que componen la puesta en escena.

Es muy interesante y ha de ser tenida en cuenta la visión del profesor Lluís Graells, que opina que la formación en las ESAD podría completarse con muchas otras técnicas distintas, pero que no hay tiempo para todo. Considera que la *Commedia dell'Arte* es importante, pero solo una más, no necesariamente la más importante, señalando que se puede llegar a completar una óptima formación sin pasar por esta metodología:

*“Es que tendríamos que incluir tantas cosas y tenemos el tiempo tan limitado...! Yo sinceramente, hago comedia, me gusta mucho, pero no creo que sea la panacea. Hay diferentes... se podrían hacer diferentes cosas que sean igual de útiles. (...) Conozco a gente que nunca ha trabajado con máscara y son actores formidables.”* (Prof. Lluís Graells, 19.9.2016)

Para alcanzar un alto rendimiento y obtener los resultados que refieren los entrevistados, a través de la *Commedia dell'Arte* resulta importante tener ciertas nociones previas de técnica actoral, a saber, poseer cierta conciencia corporal, haber comenzado a desarrollar el sentido propioceptivo o manejar elementos básicos del movimiento o poseer cierto control del espacio y el tiempo, lo que la sitúa en cierta desventaja si la situamos en los cursos iniciales. En este sentido, en la Escuela de Actores de Canarias la incorporan como el último módulo del primer curso, ya que los tres anteriores habrán servido, según los profesores de esa escuela, de preparación previa. Su modelo integrador permite que los alumnos alcancen un óptimo nivel y saquen provecho del conjunto de materias del currículo:

*“(...) nosotros la tenemos completamente integrada en nuestro plan de estudios. Esto permite que me arroje en el trabajo realizado en el resto de las asignaturas a lo largo de todo el curso. Cuando entramos en el módulo de Commedia dell'Arte propiamente, los alumnos tienen ya hecho un recorrido que posibilita afrontar el estudio de la tipología de los personajes con el soporte de su experiencia en la Máscara Neutra, también, el trabajo de Juego Teatral y de Improvisación los dispone pedagógicamente para afrontar con habilidad y libertad creativa el trabajo sobre los lazzi y los cannovacci.”* (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)

Se insiste, también, en la importancia de la realización de representaciones públicas de los montajes realizados en el aula. Y es que, para que se dé el hecho teatral es imprescindible que entren en juego todos los actores de la comunicación, de forma que los trabajos de aula no cobran sentido hasta que no se presentan ante un público real, que es quién define los tiempos y, especialmente en *Commedia dell'Arte*, donde se trata como un elemento más y muy relevante a la hora de la puesta en escena. Sirva como ejemplo la experiencia ya comentada de la Escuela de Actores de Canarias.

Cuando se pide concretar qué técnicas propias de la *Commedia dell'Arte* son particularmente interesantes para la escena actual surgen los siguientes bloques:

- La técnica del juego con las máscaras:

Lejos de suponer una mera cuestión estética, el entrenamiento de las técnicas de interpretación con máscara aporta una óptima conciencia corporal propioceptiva y mejora la presencia escénica, además de que:

*“tienen la virtud de alejarnos del naturalismo interpretativo y nos revelan el poder de identificación del ser humano con los arquetipos que la máscara representa.”* (Prof. Daniel Álvarez Matallana, 28.9.2016)

El entrenamiento con ejercicios de máscara en general, suele resultar enriquecedor. Por otra parte, aquellos alumnos que eligen un recorrido diferente al gestual únicamente tendrían

la oportunidad de experimentar con la máscara al cursar esta disciplina, durante toda la carrera como nos advierte Lluís Graells en su cuestionario-entrevista.

- La tipología de personajes:

Concebidos como un retrato “satírico-burlesco” de la sociedad renacentista, las composiciones y el diseño de las formas de interacción de los personajes entre ellos y para con el mundo, los convierte en caracteres universales vigentes que sirven para comprender la naturaleza humana en distintas dimensiones. Desde la crítica social a la reflexión filosófica o la poesía, su construcción admite distintas posibilidades, con lo que su conocimiento dota al alumnado de una técnica sistemática de construcción de personajes, válida para cualquier estilo.

- La técnica de creación *all'improvviso*:

La improvisación brinda la oportunidad de ver el teatro como un espacio abierto a diversas posibilidades, en el que poner en juego los recursos propios tomando conciencia de la personalidad artística individual y del colectivo. Es frecuente encontrar alumnos y alumnas con bloqueos o inhibiciones y, en este sentido, la *Commedia dell'Arte* ofrece una serie de bases sobre las que el alumnado se puede apoyar desde el primer acercamiento, permitiéndole jugar y descubrirse en registros que difíciles de encontrar en otros estilos. Por otra parte, las técnicas de improvisación activa son una óptima herramienta para el análisis de texto desde el prisma actoral. El citado Constantin Stanislavski emplearía una técnica similar a la que llamaba *ensayos con estudios*, dentro de su técnica del *análisis activo* que hoy en día es parte básica en la formación actoral. Stanislavski entregaba micro-escenas que podrían equipararse a pequeños *canovacci* que elaboraba desmenuzando la obra que iban a montar, para que, a partir de dichas piezas, improvisaran para acercarse de manera activa al estudio de los personajes y situaciones a representar. Así, conseguía que el elenco no se distanciara del texto y mantuviera organicidad desde el primer acercamiento. Solo al final, tenía lugar la incorporación del texto. En las aulas de *Commedia dell'Arte*, la única diferencia radica en que esas piezas pueden ser creadas por el propio grupo o extraerse de cualquier tipo de texto ya escrito. En el primer sistema, el texto fijado se escribirá tras la última representación, en el segundo caso, se incorporará en la última fase de ensayo:

*“Hay dos cuestiones que veo útiles pedagógicamente para el estudiante al trabajar la Commedia dell'Arte: Desde el punto de vista del proceso de estudio y creación del personaje, empezar construyendo desde la máscara-tipo a su evolución (paso posterior al trabajo de la Commedia dell'Arte) cuando entramos en el personaje en toda su realidad física y psicológica; primero vemos el tipo-máscara de Pantalone, luego vemos en un texto al personaje con todo su carácter como Harpagón. Y también, desde el punto de vista de la dramaturgia y el texto, el hecho de comenzar desde ese esqueleto esencial (cannovacci) e ir poco a poco, sesión a sesión, desarrollando toda la estructura hasta completar un texto final, hace que el alumno/a tenga otra sensibilidad cuando posteriormente se acerque a un texto de autor y tenga claro todo lo que hay que buscar detrás de cada escena, momento, frase, palabra, silencio, etc. Es como realizar el proceso a la inversa.”* (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)

- La interdisciplinariedad:

A través de la interdisciplinabilidad, se trata de integrar la pluralidad de técnicas implícitas al arte dramático a pesar de que éstas se estudian por separado y, dependiendo de cada plan de estudios, pueden incluso desaparecer de algunos recorridos, como ocurre con la esgrima, el mimo o la acrobacia escénica, tomando como ejemplo la ESAD de Galicia.

Tanto para el teatro convencional como para las tendencias post-dramáticas, los actores y actrices necesitan tener soltura en la integración de diferentes recursos, con lo que la preparación para ese nivel de exigencia pasa por enfrentarse al manejo del texto y la danza, la música y conocimiento de instrumentos musicales, la Pantomima y el verso, la acrobacia o el canto.

- El tempo-ritmo:

Un espectáculo de *Commedia dell'Arte* debe poseer un ritmo elevado. El texto picado<sup>5</sup> y las acciones y reacciones concatenadas con acrobacias, golpes y chistes, consiguen que el intérprete alcance un nivel de máxima alerta y concentración, olvidando por completo su *ego* para sumergirse de lleno en la ficción y poder desenvolverse con la improvisación conectando con el público. Resulta muy interesante comprobar que los actores y actrices que pasan por esta experiencia consiguen desenvolverse con soltura en la escena en un relativamente corto periodo de entrenamiento.

- La conexión con el público:

Dentro de este juego interpretativo, la cuarta pared<sup>6</sup> se puede romper y recuperar cuando se quiera. Es un código directo en el que el espectador está presente en la acción y el intérprete lo mira directamente buscando su complicidad, su aprobación o reprobación. La aceptación de la convención es tal, que el espectador no tiene que hacer el esfuerzo de creer en lo que se le plantea, directamente lo recibe como “mentira”, haciendo desaparecer la tensión generada entre teatralidad y realidad, con lo que la sensación es la de presenciar un juego. Un juego del que también participa el espectador al formar parte activa en la narración junto a los actores. Aceptada la propuesta, todo lo que allí ocurre pasa al plano de la realidad, es “verdad”.

- Mínimos recursos:

En la actualidad, el futuro profesional de los alumnos y alumnas de arte dramático no es, ya, ni más ni menos halagüeño que el de cualquier alumnado de cualquier de carrera. Así, conocer una fórmula que precise de mínimos recursos se convierte, además de en una opción artística, en una opción profesional. Son escasas las oportunidades de conseguir un contrato para trabajar en un puesto acorde a los estudios realizados. Siendo así, son muchos los que optan por montar sus propias compañías, lo que requiere de una inversión económica que podría no estar al alcance de todos y todas:

*“Sabemos que tenemos unas compañías jóvenes y que van a salir más porque si no, no van a trabajar, y que tienen que buscarse la vida. En este sentido, yo creo que es*

---

<sup>5</sup> En la jerga actoral, se utiliza la expresión de texto “picado” para referirse al modo de decir el texto en escena caracterizado porque los actores mantienen un tempo en sus réplicas muy fluido y dinámico (puede provenir del italiano, del participio de pasado del verbo *portare*, traducido como llevar, mantener).

<sup>6</sup> En teatro, recibe la denominación de “cuarta pared” la pared imaginaria que existe entre el actor y el espectador.

*muy útil, porque sobre todo les enseña que con un pedazo de piel y cuatro ropitas tú puedes hacer un espectáculo. Esto para ellos, va a ser esencial, porque los medios que tengan van a ser ridículos. Yo creo que va por ahí. Sobre todo, eres tú y tus ganas de comunicar” (Prof. Lluís Graells, 19.9.2016).*

Más allá de estas consideraciones en relación con la vigencia y la actualidad de esta metodología, los docentes señalan, diversos motivos por los que consideran relevante la conservación del género y su normalización en el campo de la formación actoral. Respecto a los motivos técnicos añaden que consideran la *Commedia dell’Arte* como trabajo de actor “en estado puro”, teniendo en cuenta la construcción de un texto dramático generado a partir de improvisaciones, lo que lleva implícita la comprensión de las claves fundamentales de la dramaturgia, desarrollando así el proceso completo del hecho teatral, desde la idea original hasta la representación, lo que repercute favorablemente en el refuerzo del trabajo colectivo, tanto en el aspecto organizativo como en el creativo. Aporta a su vez una variada formación técnica:

*“Hay un control técnico, siempre, siempre hay la idea de explicarles que sólo van a ser actores si se comprometen técnicamente. (...) Pero, sobre todo, el trabajo técnico, la precisión. Y el orgullo de ser actor, que quiere decir (saber) hacer algo que nadie más sabe hacer.” (Prof. Lluís Graells, 19.9.2016)*

Los cuestionados afirman que se trata de una enseñanza globalizadora, ya que es capaz de unificar tradición y actualidad, elogiando sus virtudes como modelo de espectáculo insistiendo en considerarla la “gran escuela del teatro occidental” y otorgando especial relevancia al patrimonio que ha dejado acerca del “oficio” del teatro:

*“(…) la recuperación forma parte de nuestro patrimonio histórico, de nuestra cultura y cuando tú miras un grabado y ves un arlequino con un rey y ves... bueno, aquí hay elementos que forman parte de lo que nosotros somos culturalmente y, entonces, creo que es bueno, sobre todo vincularlo con la tradición y vincularlo con aquello de dónde venimos.” (Prof. Lluís Graells, 19.9.2016)*

5ª categoría) ESAD:

A continuación, desarrollamos los temas que se desprenden de los cuestionarios abiertos en relación a las dinámicas de las escuelas superiores, la presencia de la *Commedia dell’Arte* en ese contexto y sus particulares visiones acerca del tema.

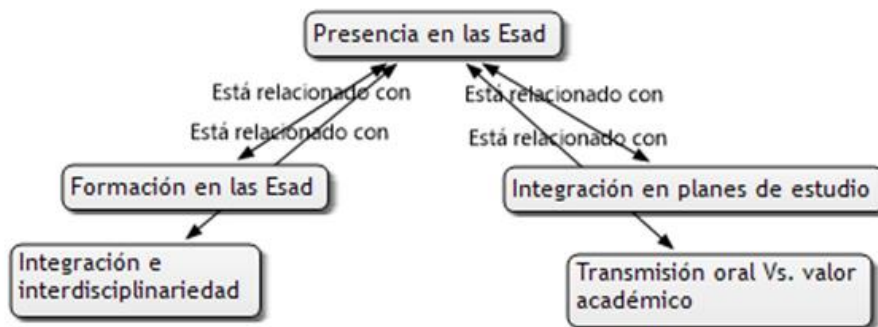


Figura 53. Mapa conceptual - Presencia en las ESAD (elaboración propia)

La profesora Ana Mª Pérez de Amezaga Esteban y el profesor Enrique López Fernández son docentes de Interpretación y Expresión Corporal en la ESAD de Asturias, además de ser los encargados de impartir la disciplina optativa de *Commedia dell’Arte*. En su opinión, la

presencia que tiene la materia es muy escasa en carga lectiva ya que queda limitada a una optativa de 3 créditos, manifestando que se realiza el esfuerzo de trabajarla también en las clases de la asignatura de Interpretación ya que, según afirma Pérez de Amezaga, permite utilizar y manejar herramientas que le aportan distintas asignaturas del currículo, tanto teóricas como prácticas. En la escuela de Asturias se oferta la optativa de *Commedia dell'Arte* bianualmente. Hasta el curso 2010/11 formaba parte del contenido de la disciplina de Mimo y Pantomima y fue con el cambio al “plan Bolonia” cuando pasó a ser una optativa, que en Asturias es integradora y compartida entre los departamentos de Movimiento e Interpretación.

Por su parte, la profesora Mercedes Serrano Canovaca, docente de movimiento de la ESAD de Sevilla comenta que, en su opinión, el alumnado de todas las escuelas debería pasar por la formación en *Commedia dell'Arte*. En Sevilla, se incorpora en el tercer curso, ya que está dedicado a técnicas principalmente anti-naturalistas, también como asignatura optativa.

El profesor Daniel Álvarez Matallana y el profesor Antonio S. Navarro, ambos del Centro Superior de Arte Dramático de Canarias consideran muy relevante que se estudie como disciplina obligatoria. De hecho, en su escuela se dedica el último módulo del primer curso a la *Commedia dell'Arte*, que ha sido precedida por los de Juego Teatral, Máscara Neutra e Improvisación y que preparan al alumnado para la incorporación al último módulo. Además de las asignaturas de Movimiento e Interpretación, se integran las de Voz, Acrobacia, Esgrima, Pantomima y Canto, añadiendo que, dentro de la asignatura de Caracterización I, incluyen un trabajo de construcción de máscaras de *Commedia dell'Arte* para que el alumnado se familiarice con el objeto tanto a nivel plástico como iconográfico:

*“La peculiar manera de impartir la asignatura de Interpretación en la Escuela de Actores de Canarias hace que no existan obstáculos sino que por lo contrario favorece abordarla en las mejores condiciones posibles. Entendemos que la interpretación no debe ser la visión de un solo maestro o de un sólo método, por ello planteamos la asignatura como un conjunto de estilos teatrales que se imparten por módulos independientes y con distinto profesorado especialista en cada materia.”*  
(Prof. Daniel Álvarez Matallana, 28.9.2016)

Por su parte, el profesor Lluís Graells, que es uno de los cuatro docentes encargados de impartir el taller de *Commedia dell'Arte* del Institut del Teatre, explica que dividen al alumnado de todas las especialidades, cuarenta y ocho alumnos y alumnas de textual, gestual, musical y objetual en cuatro grupos en los que se mezclan las especialidades. Es un taller importante y obligatorio en el Institut, pertenece a la troncalidad y tiene lugar en segundo curso. La *Commedia dell'Arte* ya formaba parte del plan de estudios cuando el profesor Graells estudió, dentro de Mimo y Pantomima, y, en uno de los muchos cambios de plan de estudios que hubo, explica que se consideró su gran importancia para la formación en la escuela y que debía cursar la disciplina todo el alumnado de interpretación, con lo que la *Commedia dell'Arte* siempre ha estado presente en el Institut del Teatre.

Respecto al valor como campo de estudio e investigación, apuntan a las investigaciones que están realizando, entre otras muchas, Claudia Contin Arlecchino, profesora de la Scuola Sperimentale dell'Attore (Hellequin.it, 2017), Carlo Boso, profesor de la Académie Internationale Des Arts du Spectacle de Versailles (A.I.D.A.S.) (Academie-spectacles.com, 2017) o Antonio Fava, profesor de la *Commedia dell'Arte* insegnata da Antonio Fava, Reggio Emilia, Italy (Commediabyfava.it, 2017) quienes, cada uno en su línea, están dedicados a la restauración, continuismo o innovación de la *Commedia dell'Arte* desde la antropología, la filología o la práctica escénica, afirmando que se trata de un terreno recientemente (re)descubierto y con muchas puertas abiertas:

“Como explicaba antes, en los últimos años se ha investigado muchísimo tanto teórica como prácticamente y hay más material de estudio que nunca. Han aparecido muchos canovaccios y lazzi, también tenemos mucha información directa de manuscritos de directores de compañías y de testimonios de sus representaciones que nos cuentan las leyendas y habilidades de los grandes comediantes, conocemos las lecturas que incluían en su bagaje.” (Prof. Daniel Álvarez Matallana, 28.9.2016)

Otro de los méritos que le otorgan a la *Commedia dell’Arte* es su valor patrimonial tradicional y su capacidad para generar nuevos textos teatrales a partir de la práctica:

“Creo que es razonable reconocerle a ese “patrimonio de oficio” que vengo mencionado, una utilidad y un valor para la formación e investigación del trabajo de la Interpretación. Un patrimonio que atesora conocimiento e información, así como, la tradición de una ‘práctica’ en el hacer teatral. Precisamente, lo que para algunos parece ser una debilidad la transmisión oral, para mí ha fortalecido y ha ayudado a mantener la vivacidad de una práctica, de una forma de hacer, y esto, creo que es de lo más importante que nos deja. Evidentemente, también es de muchísimo valor toda la documentación, no pretendo quitarle ningún importancia, pero una de las cosas esenciales de la *Commedia dell’Arte* es que nos permite ‘rehacer su práctica escénica’ mediante el control de sus habilidades técnicas.” (Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)

Por su parte, el profesor Lluís Graells reivindica también la validez de la transmisión oral, incluso por encima de los documentos conservados por escrito, ya que considera que el teatro es un arte intangible, inmaterial y que, a pesar de poder leer un texto, no se puede saber cómo se puso en pie, pudiéndose caer en el error de creer que el teatro textual tenga una tradición más larga que el teatro gestual.

6ª categoría) Crítica:

Dada la presencia recurrente de este tema en las respuestas de los informantes, consideramos que es pertinente su inclusión como una categoría más, en la que incluimos, además, sus alegatos acerca de la relevancia de la *Commedia dell’Arte* en la formación actoral.



Figura 54. Mapa conceptual - Perspectiva crítica (elaboración propia)

En lo tocante a la disciplina de *Commedia dell’Arte*, la crítica pasa porque en algunas escuelas se oferte en exclusiva para los recorridos gestuales como si fuera una técnica más de movimiento. Este desinterés por la disciplina viene causado, según los informantes, por cierto prejuicio hacia las formas teatrales populares o de calle, a saber, como el cabaret, el bufón, el clown, el mimo y la pantomima, a las que, injustificadamente, no se les ha sabido reconocer suficiente rigor académico:

*“siempre habrá quien quiera cargárselo porque esto es una batalla que no... y hay gente que considera que nosotros hacemos cosas raras pero bueno, esto va a ser así.”*  
(Prof. Lluís Graells, 19.9.2016)

Para concluir este apartado, analizaremos las aportaciones concretas de los informantes acerca de la relevancia de la *Commedia dell’Arte* en la formación del actor. Todos coinciden en la importancia de su implementación en los planes de estudio considerando que debería ser un contenido obligatorio para todos los recorridos, afirmando que se trata de una metodología que prepara al intérprete para cualquier forma escénica que vaya a afrontar, en un panorama variopinto en el que el ejercicio de la profesión exige el dominio de diferentes herramientas, técnicas y disciplinas. En este sentido, subrayan especialmente la técnica de improvisación como vía para crear tanto textos como espectáculos propios, lo que supone garantías para la incorporación del alumnado a la vida laboral.

Por otro lado, resaltan la influencia que han tenido en el desarrollo, configuración e investigación de la escena actual, escuelas como el Vieux Colombier o la Ecole International de Théâtre Jacques Lecoq o personalidades tan destacadas como Dario Fo o Carlo Boso, todos ellos exponentes y personalidades principales de la *Commedia dell’Arte*, en rigor tanto a su estilo como a su metodología formativa.

El componente de tradición, fuertemente anclada en el oficio del teatro profesional, hace de la *Commedia dell’Arte* una seña de identidad que aporta fundamentos sobre los que se sustentan algunas de las dramaturgias más relevantes de los últimos siglos y confiere estabilidad a la evolución contemporánea ya que, como afirma el profesor Lluís Graells, las artes funcionan como un péndulo que vuelve persistentemente, al final de cada uno de sus ciclos, a buscar las raíces.

*“Bueno, esto es la ley del péndulo, que va y viene. (...) Cada vez que se pierde algo se recupera otra vez volviendo a la esencia.”* (Prof. Lluís Graells, 18.9.2016)

También dedican especial atención a la utilización de la máscara. Un objeto sagrado, omnipresente en los diferentes universos tanto escénicos como rituales, que ensalza virtudes y defectos, transformando la realidad en mito y lleva a experimentar la sensación de un cuerpo sobredimensionado e irradiante, tomar conciencia de que cada mínima expresión, sea física o vocal, o el propio silencio, envían mensajes que se convierten en universales, mensajes que cobran tal relevancia que enseñan la medida y la precisión técnica al detalle, y dan conciencia de la gran responsabilidad que supone ser un actor o una actriz, encima de un escenario. Con todo hay que ser prudentes: la *Commedia dell’Arte* no es la panacea de la interpretación y existen excelentes actores que nunca han trabajado con máscara, cómo afirma Lluís Graells en su entrevista. Se trata de implementar una metodología que va a mejorar, optimizar y completar en muchos sentidos la formación que recibe el alumnado de las enseñanzas de arte dramático en general:

*“O sea que, lo bueno es que haya, que haya mucha, y que ellos puedan hacer el teatro que les va a interesar a ellos y que no es el que hacemos nosotros.”* (Prof. Lluís Graells, 19.9.2016)

Redundan estas apreciaciones en la solidez de la hipótesis que se subyace en esta tesis y, al mismo tiempo, dan respuesta a la pregunta de investigación fundamental que se formuló al inicio del estudio en relación con la utilidad de la *Commedia dell’Arte* en la formación de actores y actrices. En definitiva, el reconocimiento de los beneficios que supone la implementación de esta práctica para la formación actoral no suscita discusión por parte de los profesionales entrevistados, quienes, debemos puntualizar, son profesores de las ESAD

cuyos departamentos decidieron implementar los contenidos o la disciplina en las escuelas a las que pertenecen. Con esto, queremos subrayar que nuestros informantes no son especialistas en *Commedia dell'Arte* sino en formación actoral, como nos indican en algunos casos ya citados, con lo que pueden o podrían decantarse por otras metodologías, a pesar de encargarse en la actualidad de estos contenidos. Decimos esto con el fin de disipar posibles dudas sobre la existencia de un sesgo positivo en nuestros informantes.

Para concluir este capítulo, consideramos oportuno añadir una cita que interpretamos como muy clarificadora y acertada sobre el parecer general que transmiten los participantes:

*“Hago referencia de estos dos trabajos (Anexo III) en los que la tradición de la Commedia dell'Arte ha sido soporte tanto, para el trabajo de puesta en escena e interpretación de personajes en una ópera de ambientación estilística clásica, como para la creación de una comedia con una dramaturgia válida para contar historias de nuestro tiempo dentro de un lenguaje y una estética del siglo XX. La tradición de la Commedia dell'Arte, además de ser una 'escuela histórica', nos proporciona herramientas para la creación de nueva piezas. Por ello defiendo que estudiar la Commedia dell'Arte, no es solo una mirada nostálgica al pasado, también es lanzar la mirada al futuro, a nuevas dramaturgias, a nuevas estéticas, a nuevos argumentos”.*  
(Prof. Antonio S. Navarro, 29.9.2016)





## CAPÍTULO 8

# LA PERCEPCIÓN DESDE EL ÁMBITO PROFESIONAL ESPECIALIZADO

---

En este capítulo abordamos el análisis y la interpretación de las respuestas a las entrevistas en profundidad que hemos realizado a tres informantes clave procedentes de los tres ámbitos sobre los que más repercute la formación actoral en *Commedia dell'Arte*. Los tres, son especialistas con gran experiencia en sus diferentes ámbitos de actuación: la interpretación, la dirección y la docencia.

### 8.1. PROFESIONALES ESPECIALISTAS PARTICIPANTES

El acceso a estos profesionales especialistas en *Commedia dell'Arte* resultó complicado por varios motivos. Por una parte, no resulta tarea fácil encontrar verdaderos especialistas que posean tanto una profunda formación como una amplia experiencia profesional actoral y docente –y, por conjunción de ambas, también investigadora– en esta disciplina tan particular que refrende las reflexiones vertidas por ellos en sus respectivas entrevistas. Por otra parte, no resultó fácil, tampoco, organizarse logísticamente –valga la expresión, “cuadrar las agendas” – para poder entrar en contacto, de modo que, finalmente, nos adaptamos a las vicisitudes de cada participante que eligió la forma de realización de la entrevista.

Dicho lo anterior, en los tres casos se trata de compañeros de profesión a los que quien suscribe estas líneas ha tenido personalmente el gusto de conocer en el ejercicio de sus especialidades. Tanto Fabiana Gastaldello como Berty Tovías han sido mis docentes en el ámbito privado y, en el caso de Javier Oliva, ambos somos egresados de la ESAD de Málaga, y, aunque pertenecemos a promociones diferentes, nos unen intereses artísticos que nos han llevado a colaborar y compartir experiencias en diferentes eventos. Somos conscientes y asumimos cierto posible sesgo, que consideramos no debiera ser motivo para excluir de este estudio descriptivo las opiniones expertas de estos informantes, que por otra parte conforman el grupo que accedió a participar, entre un grupo mayor del que tuvimos que prescindir de varios candidatos pues no se prestaron a ser entrevistados.

### 8.2. ENTREVISTAS

Estas entrevistas fueron realizadas empleando diferentes medios, como el correo electrónico, el programa Skype o vía telefónica, entre el 12 de septiembre y el 2 de octubre de 2016. La entrevista realizada al director de la Compañía Teatro del Lazzi, Javier Oliva, fue

realizada en una primera parte por correo electrónico y fue concluida por Skype, registrada con el programa Amolto y posteriormente transcrita literalmente. Por su parte, Fabiana Gastaldello, actriz y docente, envió sus respuestas por correo electrónico, por lo que se conserva su escritura original. En el caso de Bert y Tovías, director y profesor del Estudio Teatre de Barcelona, la entrevista se realizó por teléfono y fue registrada con una grabadora de sonido, para su posterior transcripción literal.

Respecto a la formulación de la entrevista, tras referir el título de la investigación, se informó a los participantes de los pormenores de la misma empleando en los tres casos un mismo modelo, que reproducimos a continuación:

La presente entrevista pertenece a la Tesis Doctoral de Fernando A. Llera, inscrita en la Universidad de Santiago de Compostela y dirigida por el Prof. Dr. Felipe Trillo y el Prof. Dr. Manuel F. Vieites. En primer lugar, quiero agradecer su colaboración ya que es testigo fundamental del avance y repercusión actual de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral, lo que resulta un aval muy importante para esta investigación. Esta entrevista ha sido enviada a otros especialistas y de la triangulación de los datos recopilados, se extraerá un importante bloque teórico, que servirá para clarificar el estado de la cuestión desde un punto de vista profesional y experto. La realización de esta entrevista presupone la autorización para citar sus contenidos y la autoría de los mismos. Quedo muy agradecido y le mantendré informado puntualmente de la lectura de la Tesis.

Para la obtención de los datos, empleamos el mismo formulario de preguntas utilizado en el caso de los profesores de las ESAD<sup>1</sup>.

En la tabla que sigue, exponemos los detalles formales de las entrevistas:

**Tabla 28. PROFESIONALES ESPECIALISTAS EN *COMMEDIA DELL'ARTE* ENTREVISTADOS**  
(elaboración propia)

Nombre	Dedicación	Fecha	Medio
Fabiana Gastaldello	Actriz y docente	12.9.2016	E-mail
Javier Oliva	Actor, director y docente	21.9.2016	E- mail / Skype
Berty Tovías	Director y docente	2.10.2016	Teléfono / Amolto

### 8.3. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

Tras la correspondiente transcripción de los archivos de audio<sup>2</sup>, procedimos a la catalogación de las respuestas.

Como en el apartado 7.1., la primera fase corresponde con la codificación de las preguntas de la entrevista, con el objetivo de poder agrupar las tres respuestas a cada pregunta. Los códigos empleados son los mismos que en el caso de los profesores de las ESAD anterior y responden a la temática desarrollada en cada pregunta:

<sup>1</sup> Ver: apartado 7.2. (p. 244 y ss.).

<sup>2</sup> Ver: Anexo II. Entrevistas.

1. Definición.
2. Vigencia.
3. Técnica.
4. Formación actoral.
5. Perspectiva crítica.
6. Relevancia

Como era de esperar, tras la primera revisión comienzan a ser necesarios nuevos códigos que agrupen los temas que emergen de los discursos de los participantes para observar coincidencias o divergencias entre ellos. Asimismo, hacen alusión a temas que corresponden a otras preguntas, con lo que resulta pertinente reagruparlos para poder hilar un discurso organizado de manera sistemática. Los nuevos códigos que aparecen son los que detallamos a continuación por orden alfabético:

- Arte vs. Academicismo
- Crítica de la academia
- Escuelas aisladas:
- Historia del teatro:
- Interdisciplinariedad:
- Perspectiva crítica
- Representación pública:
- Resiliencia:
- Supervivencia

A continuación desarrollamos los contenidos de este nuevo listado de códigos emergentes:

- Arte vs. academicismo:

Hasta en tres ocasiones se hace referencia en las entrevistas a lo intangible del arte teatral y se critica que desde algún sector “academicista” solo se otorgue valor a lo escrito, alegando que difícilmente se puede hacer justicia desde ese medio a las vivencias y/o experiencias artísticas de un lenguaje que exige de la presencia del espectador, clave en la que radica su esencia:

*“(...) siempre hay esta dificultad de plasmar en palabras aquello que vemos en escena cuando hacemos clase y cuando disfrutamos, o cuando observamos ese gesto, ese silencio, ese giro a tiempo tan difícil de retener que ese escapa y que somos testigos de ello... pues pasarlo a papel y pasarlo a palabra es, te diría que es casi imposible, es una proeza que solamente consiguen gente como Lorca y como los poetas. Nosotros, los que vivimos en el suelo, nos cuesta mucho poder llegar a transmitir eso que ocurre en escena cuando un alumno, cuando un actor se pone a marcar y avanza y se gira y mira al otro y le recrimina algo y el otro se acurruca y el otro le pasa por encima y... En fin, todas estas cosas que de repente han pasado y... ¡joye!, han salido y... es tan difícil de retener. Yo diría... este arte tan efímero que es el teatro, que es el atractivo que tiene y que a la vez es su maldición. A nosotros se nos escapa de las manos y, ya te digo, podemos escribir y escribir y escribir, pero no conseguiremos*

*nunca que... Hay que verlo. De esto hay que ser testigo directo. El teatro tiene esto”.*  
(Berty Tovías, 2.10.2016)

- Crítica de la academia a la *Commedia dell’Arte*:

Los motivos que pueden provocar el rechazo de algunos sectores de la “academia” a la *Commedia dell’Arte*, según indican los informantes, pueden provenir de una banalización de este estilo de teatro, que es muy susceptible de caer en manos del diletantismo, que podría encontrar en este estilo la oportunidad de construir un espectáculo rápidamente en el que “todo vale”. Y vale todo, pero no cualquier cosa. Podemos alegar también que la tendencia generalizada va dirigida a observar la *Commedia dell’Arte* como un teatro de épocas pasadas, lo que unido a la proliferación de nuevas metodologías para la enseñanza del arte dramático, hacen que la vieja comedia improvisada salga de los currículos.

- Escuelas aisladas:

Observamos que, hasta dos de los participantes, en concreto quienes tienen o han tenido más relación con el universo de las ESAD, reiteran la falta de contacto que existe entre ellas, corroborando lo expuesto ya por los profesores entrevistados en el anterior capítulo, afirmando no conocer que ocurre en las que son ajenas. Javier Oliva, quién ha realizado talleres de *Commedia dell’Arte* en cinco de estas escuelas, pone de relieve la disparidad en la formación que tiene el alumnado, dependiendo de en qué escuela se haya formado, lo que achaca a las diferencias sustanciales en sus planes de estudio.

- Historia del teatro:

Hasta en seis ocasiones hacen alusión los informantes a momentos de la historia de la *Commedia dell’Arte*, por consiguiente, del teatro occidental. Los temas que abordan son de diferentes ídoles con lo que serán desarrollados en el apartado interpretativo.

- Interdisciplinariedad:

Observamos los tres entrevistados coinciden en la variedad de técnicas que confluyen en la *Commedia dell’Arte*, lo que consideran un completo entrenamiento para los futuros intérpretes además de suponer una característica inconfundible del estilo.

- Perspectiva crítica:

En este apartado, las personas entrevistadas hacen referencia a dos nuevas cuestiones que a pesar de su interés no serán abordadas en este trabajo pues se desvían de nuestros objetivos. Una apela a la naturaleza de los estudios de interpretación y su difícil compatibilidad con el funcionamiento de las universidades (pensando en futuras posibles adscripciones o incorporaciones), alegando cuestiones como la ratio profesor/alumnado apropiada, sustancialmente distinta en ambos casos y que lleva a un anonimato en contra de un trato directo, personal y personalizado. La otra habla de la dificultad de convalidar los títulos extranjeros en España, a causa de una legislación estatal y autonómica poco comprometida con estos posibles flujos, lo que provoca que tanto alumnado como profesorado extranjero con títulos anteriores a Bolonia encuentren muchas dificultades para su acceso a las ESAD. Dos problemáticas muy dispares que merecen una atención rigurosa sobre la que no nos corresponde pronunciarnos en este trabajo.

- Representación pública:

Nuevamente se alude a la relevancia que tienen las representaciones públicas de los trabajos realizados en los procesos de formación actoral, que suponen una actividad principal en la metodología de la *Commedia dell'Arte*.

- Resiliencia:

En este caso se hace referencia a varios momentos en la historia en que la *Commedia dell'Arte*, tras estar cerca de su desaparición, consiguió resistir, lo que nuestros informantes valoran como una capacidad de adaptación y permanencia y como un sello característico de las manifestaciones artísticas de corte popular o folclórico.

- Supervivencia:

Este último código explica precisamente las herramientas de las que se sirve la *Commedia dell'Arte* para no desaparecer. Podría decirse que la supervivencia está grabada en la genética de este estilo teatral, en su raíz popular, y que el regreso continuo a esta disciplina es connatural a la esencia del teatro.

Una vez establecidos estos nuevos códigos, procedemos a su catalogación en combinación con los del primer grupo, para crear una serie de mapas conceptuales que orienten el discurso de nuestra interpretación de los datos.

En los siguientes esquemas presentamos las agrupaciones de códigos en categorías y sus relaciones, exceptuando el último caso, en el que, al tratarse de un código libre, hemos optado por acompañarlo de algunas citas que ejemplifican su contenido.

Se completan, del siguiente modo, estas seis categorías:

1ª categoría) Definición:

En esta categoría estudiamos las referencias al contexto que describen nuestros informantes.



Figura 55. Mapa conceptual: Profesionales especializados - Definición (elaboración propia)

Para situar el primero de los temas referido a la definición de la *Commedia dell'Arte*, aludimos a la entrevista realizada a Berty Tovías, en la que ubica el hecho histórico como cerrado en los tres siglos de esplendor que se le reconocen. Tovías emplea esta demarcación como referente para situar a su alumnado. Advierte, también, de que nada comienza ni nada termina con la *Commedia dell'Arte*, se trata de la puesta en valor y la confluencia de las grandes “permanencias” de la historia del teatro, los personajes y temas universales se recuperan y se relanzan. Para clarificar esta exposición, si se nos permite una breve licencia, apuntamos que resulta muy gráfico observar la historia del teatro como un gran diábolo en el que sus extremos anchos serían el teatro clásico griego y el teatro actual, y su punto central y más estrecho correspondería a la *Commedia dell'Arte*. Señala, asimismo, Tovías la tradición nómada y recuerda la idea de aventura y de viaje, de horas de furgoneta o carromato y de convivencia con los compañeros y compañeras. Tovías habla de que el actor o la actriz deben contagiarse de aquellos que observan la vida con curiosidad para aprender de ella y consagrarse al hecho de devolverla a la platea, tras pasarla por el sutil tamiz del arte dramático, como espejo de la vida.

A partir de ahí, cualquier estrategia es buena para captar la atención del público y que reciba de la mejor manera posible los mensajes de los cómicos, sea la acrobacia, los malabares, el canto, etc. El Renacimiento, según Tovías, fue uno de los momentos históricos que más ha influido en nuestra forma actual de ver el mundo, con lo que no es de extrañar que, de vez en cuando, las tendencias artísticas vuelvan a beber de aquellas fuentes.

Para Fabiana Gastaldello, la *Commedia dell'Arte*, que tiene sus orígenes en el teatro grecorromano, se desarrollará por completo a partir del Renacimiento. Recuerda que es en esa época cuando la figura del actor profesional es reconocida y aceptada en un registro de Artes y Oficios, lo que ocurre en Padua en 1545, como se explica en nuestro marco teórico. Gastaldello, señala que los personajes retratan a todos los niveles sociales y que sus temas representan la expresión del pueblo, un pueblo superviviente que supo reírse, a través de los personajes de los *Zanni*, hasta de su propia hambre.<sup>3</sup>

Como rasgos inequívocos del estilo señala la presencia de personajes con máscara, la improvisación, los *tipi fissi* con su particular vestuario y repertorio de movimientos, la acrobacia, la lucha escénica, el humor y el final feliz a toda costa. Para ilustrar algunos de los secretos de las compañías de cómicos *dell'Arte*, la actriz comenta:

*“De las risas del público dependía la ganancia de la compañía. Había premios especiales para los actores que hacían reír más y súper premios para los que provocaban un aplauso a escena abierta”* (Fabiana Gastaldello, 12.9.2016).

Por su parte, Javier Oliva apunta que fue Goldoni quien dio nombre a este estilo y que fue el primero en utilizar el término *Commedia dell'Arte* para designar al oficio del teatro, tema que no está exento de controversia, como explicamos en el capítulo 2. Oliva apunta a que el término hace referencia al *atelier* artesano en el que los actores y actrices se preparaban y formaban, aprendiendo rutinas y técnicas para la escena. Para Oliva, los rasgos esenciales son también la máscara y los personajes tipo, además de que debe ser:

*“Reflejo del momento social en el que se vive. Hasta el extremo del mismo día en el que se representa”* (Javier Oliva, 21.9.2016).

---

<sup>3</sup> Ver Anexo II. Entrevistas

Acerca del decaimiento del estilo en el s. XIX, Gastaldello apunta que Napoleón prohibiría definitivamente el uso de la máscara y que además, la *Commedia dell'Arte* no era del gusto particular de la época, con lo que iría quedando en un segundo plano. Siendo así, habría conservado sus formas hasta principios del s. XIX para luego continuar a través de la Pantomima y los Payasos, hasta llegar al cine mudo de Keaton o Chaplin. A mediados del s. XX será definitivamente redescubierta por Strehler y el Piccolo Teatro de Milán. En la actualidad, continúa estando presente no ya tanto en su forma original pero si fusionada con otras modalidades escénicas, como pueden ser el teatro-danza o el circo.

Tovías añade que su existencia es un hecho histórico contrastado. Ahora bien, sobre cómo era exactamente, afirma que todo el mundo puede especular sobre esos primeros envites, pero cuando se vuelve institucional y comienza a trabajar para la corte pierde su naturaleza, se vende, deja de ser algo especial y pierde el interés al asemejarse a cualquier otro tipo de teatro clásico. De ahí la falta de concreción que algunos exacerban hasta el punto de poner en duda su existencia, tal como la imaginamos ahora. Maestros como Jacques Lecoq, de quien el director catalán es discípulo directo, centraron su interés en el estudio de esas primeras épocas.

Javier Oliva apela a documentos como *Il Teatro delle Favole Representative* de Flaminio Scala (1992), que certifican las formas y maneras del estilo, además de señalar la importante colección iconográfica, sobre la que advierte se debe observar con prudencia pues no se puede discernir si es fiel a la realidad, aunque está siendo utilizada para reconstruir o recrear el estilo e inspirando creaciones nuevas, apoyadas siempre en los testimonios escritos de actores y actrices. Sobre su declive, Oliva apunta:

*“(...) personalmente soy de la opinión de que se durmió, o incluso, se camufló dentro del saber popular y del teatro en sí. Se quedó escondida entre las maderas de los teatros o invisible en un lateral, como el abuelo que ve a su nieto descubriendo como hacer barquitos en el río usando las hojas de un cañizo. Sonriendo y callado, viendo a su descendiente redescubrir lo que él estuvo haciendo toda su vida.”* (Javier Oliva, 21.9.2016)

En referencia a la historia más reciente, el testimonio de la actriz Fabiana Gastaldello conecta directamente su propia vivencia con cómo debió ser la vida de los actores y actrices de la Venecia del s. XVI:

*“Llegué a Venecia all'Avogaria siguiendo un grupo de actores que habían venido al mismo sastre donde estaba probando un disfraz renacentista para un espectáculo de danzas antiguas. Este día Venecia estaba inundada y la mitad de una sala de la escuela estaba bajo el agua. Pregunté por la prueba de admisión y me enviaron a otro edificio muy cerca de la escuela (donde está el teatro) y hablé con Carla Poli que me dio amablemente todas las informaciones. Pasé la audición y durante dos años consagré cada tarde a la Commedia dell'Arte. Los momentos más importantes eran durante el carnaval. Teníamos un palco nuestro en Piazza San Marco (en rivalidad con La Calza, otra compañía de Commedia dell'Arte). Un año las centenas de artistas que actuaban en Piazza San Marco, como había muchísima gente y era muy difícil moverse, estaban alojados (entre los cuales nosotros dell' Avogaria) en una gran nave de crucero: fue sensacional! En los carnavales venían a dirigirnos también directores externos muy buenos y era un momento importante de encuentro con artistas del mundo entero. En cambio no todo el vestuario de la compañía se adaptaba al clima rígido de febrero y solo teníamos un ticket restaurante al día. Recuerdo que me cogía*

*el hambre, el frío, 'l'acqua alta', las críticas sin piedad, la competición y otros elementos como el aprendizaje básico de la vida de actor. Más tarde, en el Piccolo de Milano me dirán: "Para ser actores hay que tener una salud de hierro y pelo sobre el estómago". Por suerte para ayudarte a superar todo eso estarán tus compañeros de curso con los cuales pasarás tanto tiempo que se convertirán en poco tiempo en tu segunda familia". (Fabiana Gastaldello, 12.9.2016)*

Berty Tovías expresa así su capacidad resiliente, relacionada con la dificultad de salir adelante en una profesión mal considerada en casi todas las épocas, sobre todo si viene del pueblo:

*"(...) lo que tiene la Commedia dell'Arte es que es urgente, forma parte de la vida. Entonces, por mucho que la quieran enterrar vuelve a salir, es salvaje. No pregunta. No pide permiso. La Commedia dell'Arte no pide permiso, está". (Berty Tovías, 2.10.2016)*

Pasamos ahora a relatar cómo fueron los primeros contactos de los participantes con la *Commedia dell'Arte*. Javier Oliva, el más joven de los tres, cursó la disciplina dentro del programa de la materia de Interpretación, durante sus estudios en la ESAD de Málaga, en el año 2003. Explica que era una materia cuatrimestral y obligatoria que impartía el profesor Héctor Ferrada, quien ha retomado la materia en este curso escolar 2016/2017, ya que se había suspendido durante varios años. A partir de ahí, Oliva continuará con la investigación en este género, haciendo del el centro de su trabajo artístico.

Uno de los documentos que considera fundamentales en su formación es el conjunto de seis tomos de Vito Pandolfi (1957) titulado *La Commedia dell'Arte*. Además señala ejemplares básicos ya mencionados y citados como *El mundo de Arlequín*, de Allardyce Nicoll (1977), *La Comedia del Arte* de María de la Luz Uribe (1983), el *Manual Mínimo del actor* de Darío Fo (1998) o *El Cuerpo Poético* de Jacques Lecoq (2003), referente fundamental en los tres entrevistados. Los maestros a los que ha recurrido para su entrenamiento y desarrollo dentro de la disciplina, son los reiteradamente mencionados, Carlo Boso, Stefano Peroco, Ferruccio Soleri y Antonio Fava; lista a la que añade a Stefano de Luca (Stefanodeluca.it, 2017) o Lorenzo Bassoto (Lorenzobassotto.com, 2017). En su entrevista, incluye referencias concretas a las técnicas básicas que utilizan estos maestros, a las que aludiremos más adelante.

Berty Tovías se remonta a un maestro de su época escolar que ya les relataba historias de los viajes y aventuras de los cómicos de la legua y les hablaba de autores como Molière, lo que resultaba muy inspirador para un niño de gran imaginación. Más adelante, en el Institut del Teatre de Barcelona tiene como profesores a Albert Boadella de la citada compañía Els Joglars y a Fabián Puigcorbé de La Fura dels Baus (Lafura.com, 2017), pioneros en sus formas de entender el teatro. Tovías sitúa su mayor referente en Jacques Lecoq, de cuya escuela parisina fue alumno durante tres años y donde exploró en profundidad la técnica de la máscara. Concretamente señala a los citados Ferruccio Soleri y a Antonio Fava como los grandes maestros de la *Commedia dell'Arte* a los que ha conocido y seguido.

Fabiana Gastaldello comienza muy pequeña en el mundo de la gimnasia artística, aunque tras repetidas lesiones decide explorar el universo del teatro: "Bajé del aire de la danza para entrar en las entrañas de la tierra del teatro" (Fabiana Gastaldello, 12.9.2016). Su búsqueda chocaba frontalmente con la exigencia de los distintos profesores que le pedían "naturalidad" y así fue como descubrió que existía un camino opuesto, el del cuerpo "extracotidiano", un

entrenamiento actoral con el rigor de la danza. De esta manera comenzó su andadura hacia el Mimo y hacia nuevos territorios teatrales emergentes en la época de los '80 italianos:

*“Había leído de la existencia de la Avogaría y de la Escuela Internacional de Commedia dell'Arte de Giovanni Poli leyendo un artículo en el "informagiovani" (servicio municipal de informaciones culturales juveniles)... Estoy hablando de una época en las cual no había internet y era una cosa rara decidir estudiar teatro, Commedia dell'Arte, o Arte en general, nadie podía darte informaciones, nadie sabía nada, había que empezar a seguir un hilo...”* (Fabiana Gastaldello, 12.9.2016)

Sobre la *Commedia dell'Arte*, además de las experiencias en Venecia, apunta a la formación que recibió en Francia como la más determinante, con Ferruccio Soleri en el Teatro Barroco de Francia; con Carlo Boso, con quién colaboró como coreógrafa o Enrico Bonavera.

2ª categoría) Vigencia:

A continuación observamos los elementos que a juicio de los informantes confieren actualidad a la *Commedia dell'Arte*.



Figura 56. Mapa conceptual: Profesionales especializados - Vigencia (elaboración propia)

Berty Tovías realiza un curioso símil entre lo que supone hoy en día Internet y lo que suponía entonces la visita de un grupo de teatro que viajaba de pueblo en pueblo compartiendo experiencias de diferentes ídoles:

*“En el siglo XXI, Internet es un referente, perdona hacer este..., me voy, pero la Commedia dell'Arte era el Internet de ese momento; era aquello que transmitía, que viajaba, que daba noticias..., de formas de hacer..., reflejaba lo que estaba pasando y que con toda la crueldad y toda la inocencia lo plasmaba como ahora, en un mundo mucho más pequeño”.* (Berty Tovías, 2.10.2016)

Que la *Commedia dell'Arte* ha influenciado en cierta forma a la configuración del teatro posterior es un hecho. Berty Tovías afirma que no se puede entender en profundidad a Lorca, Lope, Molière o Shakespeare sin conocer previamente la *Commedia dell'Arte*, igual que no se puede comprender a Pinter<sup>4</sup> sin haber leído antes Shakespeare.

<sup>4</sup> Harold Pinter (1930.2008), dramaturgo, actor y director inglés, además de Premio Nobel de Literatura en 2005.

Desde luego, existe una significativa corriente contemporánea que se separó del realismo imperante gracias a la revolución anti-naturalista emprendida en el s. XX, que se traduce en nuevos métodos y escuelas, cómo las de Craig, Meyerhold o Copeau, y en la creación de importantes compañías teatrales en toda Europa, como la internacional Complicité (Complicite.org, 2017) o el citado Théâtre du Soleil. Esta nueva era hereda muy directamente las fórmulas de la *Commedia dell'Arte*; a través de la escuela de Lecoq, del trabajo del Piccolo Teatro e incluso de Peter Brook, se ha abierto paso a la gran dimensión de la máscara y a un código que ha supuesto un gran cambio en las formas y modos en las últimas décadas. Se trata de un código que bebe de fuentes como el cine, que viene influenciado por Lubitsch o Billy Wilder, que a su vez recurrían al trabajo directo del actor en escena. Personajes como *Charlot*, el *Bip* de Marcel Marceau, el clown teatral o el propio *Mr. Bean*, son herederos directos de los modos de construcción de personajes de la *Commedia dell'Arte*: son marginados, vagabundos cargados de gran crítica social con peculiares y características maneras de moverse, que emplean la comicidad desde una poética de la humildad, la fragilidad y la vulnerabilidad del ser humano frente al ser humano (Radigales, 2015).

Se trata por tanto de un recurso metodológico que invita al alumnado a poner a prueba sus capacidades técnicas, artísticas y creativas, asentando la formación actoral sobre unos fundamentos que le llevarán a afrontar con versatilidad, su salida a un mercado laboral altamente competitivo y donde cualquier exigencia es posible:

*“Y más, en el teatro que hoy en día se está haciendo. Yo cuando ahora veo estos espectáculos de teatro que están a medio del circo, el circo está con el teatro, la danza... Es una época donde hay las grandes mezclas. Estamos hablando de un teatro, hoy en día, que no se puede entender solamente a un actor que sabe decir un texto sentado... que también, ¡que también! (...) Entonces, ese actor que ha de trabajar con *La fura dels Baus*, que luego ha de hacer de figurante en la ópera, que luego ha de hacer una serie de televisión o luego una película de piratas... Bueno, pues, o se forma en la agilidad y en la rapidez y en todo ello, o está mermado... Por lo tanto, yo pienso que es fundamental de dotar a los actores de esta capacidad de juego escénico.”* (Berty Tovías, 2.10.2016)

### 3ª categoría) Técnica:

Abordamos, ahora, los elementos que destacan los informantes acerca de las técnicas concretas que configuran el estilo.

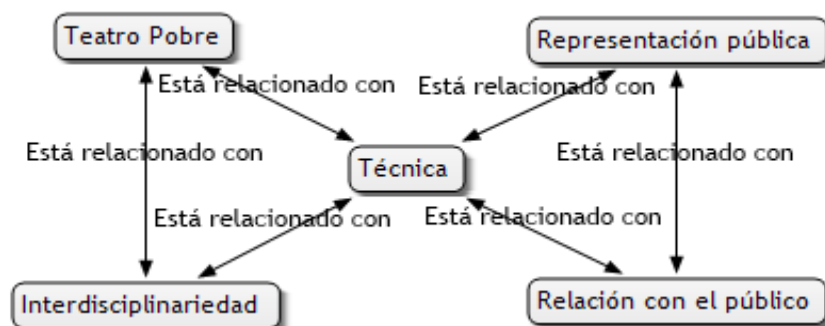


Figura 57. Mapa conceptual: Profesionales especializados - Técnica (elaboración propia)

En vista de la realidad del mercado laboral, además de la técnica particular de construcción del personaje o el manejo de la máscara, las técnicas que se desarrollan gracias a la interdisciplinariedad de materias como esgrima y lucha escénica, acrobacia, coreografía, canto o creación colectiva de textos y espectáculos, construyen un perfil profesional dotado de variados recursos para abordar un complicado futuro, sea cual sea la estrategia, ya sea para entrar en el campo de la interpretación en el teatro, el cine o el audiovisual, como para la creación de nuevas compañías, para la investigación en artes escénicas o para entrar en el mundo de la docencia.

Los profesionales entrevistados destacan elementos característicos como la relación que se establece con el espectador, directa y participativa, que se ha convertido en una de las claves del teatro actual:

*“La Commedia dell’Arte tiende a esencializar porque no tiene medios, por lo tanto, con un gesto tiene que dar un concepto, que dar una imagen, que dar un... Entonces, con muy poco, con ese palo, con esa sábana, con esa tela, la Commedia dell’Arte (...) deja al espectador imaginar.”* (Berty Tovías, 2.10.2016)

Javier Oliva señala al maestro Lorenzo Bassotto como especialista en la técnica de compartir la vida de las máscaras con el público. Indica también a Antonio Fava como:

*“Maestro de la ‘espectacularización’ de la Commedia. La creación de una Commedia muy cercana a la gente y la creación de algo espectacular en base a algo tremendamente cotidiano.”* (Javier Oliva, 21.9.2016)

Pone de manifiesto, una vez más, la capacidad interdisciplinar de los intérpretes, todo tipo de juegos escénicos introducidos con sutileza y justificados en la trama, convierten la situación más sencilla en un gran espectáculo. Para que se de esta comunicación, se insiste en la necesidad de realizar muestras abiertas al público al final de los procesos formativos, práctica que está extendida en las escuelas, talleres y cursos especializados.

Como especialista en la metodología de Lecoq, Berty Tovías valora especialmente la agilidad mental y física que aporta el trabajo con la *Commedia dell’Arte*, aunque advierte de la prudencia que se debe tener para no banalizar ni desvirtuar personajes de tan complejos como *Pantalone*, *Colombina* o *Arlecchino*. En su opinión, si se comienza demasiado pronto, sin una base mínima, se puede convertir en una especie de “guiñol” sin ningún interés. Pone en valor el trabajo del Piccolo Teatro, su poética y su humor. Aboga por su dimensión aglutinante y su capacidad de tratar los grandes temas de la humanidad.

Por su parte, Javier Oliva considera a Carlo Boso como el gran maestro, ya que es quien mejor transmite la esencia de la Commedia y de los mecanismos del humor, defendiendo la idea de que el miedo es la clave que nos despierta instintivamente la risa como acto reflejo y como mecanismo de defensa ante lo inesperado. Stefano Perocco, escenógrafo y artesano de referencia en este universo de la *Commedia dell’Arte*, desarrolla en sus cursos un estudio muy interesante sobre cómo afrontar la construcción tradicional de la máscara desde las particularidades del personaje, la pieza a trabajar y las características concretas del intérprete que la vaya a calzar. Oliva destaca también el trabajo que Ferruccio Soleri desarrolla en cuanto la toma de conciencia corporal y la simbiosis del personaje y su máscara.

La herramienta que destacan los participantes entre todas las expuestas como la más importante es la improvisación, como primer trazo de la escritura dramática y génesis tanto de

espectáculos de cualquier índole como de cualquier tipo de construcción de personaje y situación, sea cual sea el método de trabajo. En definitiva, se trata de la esencia de la que suele partir la creación teatral.

Para este grupo de informantes, el estudio y entrenamiento de la *Commedia dell'Arte* supone una importante clave en la formación actoral, ya que intervienen elementos de todos los ámbitos de esta formación, tanto en el juego físico como en el vocal o el compositivo.

Javier Oliva explica que el cuerpo del actor en escena es un elemento “audiovisual” que forma parte de un conjunto que transmite un significado. El trabajo con la *Commedia dell'Arte*, según explica Oliva, conciencia al alumnado de su rol dentro de este mecanismo, de la precisión y exactitud con que debe ejecutar su trabajo, que no es arbitrario sino que forma parte de un código universal que el espectador reconoce y el intérprete debe conocer para ser capaz de transmitir aquello que se pretende y no otra cosa. En este sentido, Fabiana Gastaldello nos recuerda que Étienne Decroux (Proyecto Mímicas, 2013) afirmaba que el actor en escena, aunque esté quieto y en silencio está transmitiendo un mensaje.

A pesar del rigor y la exactitud que se precisa para entrar en el juego, una vez dominada la técnica, el intérprete comienza a sentir una sensación de libertad que solo se alcanza cuando existe un terreno sólido sobre el que trabajar; es en ese momento en el que el intérprete reconoce sus límites y encuentra las vías por las que expandirlos, explora los confines de su creatividad y sube a escena esgrimiendo sus mejores recursos. Se da el proceso de reconocimiento y asimilación de la propia personalidad artística, según afirma Javier Oliva. Por otra parte, para afrontar la construcción de un *canovaccio* es precisa la observación activa de la vida cotidiana:

*“El actor debe ser ese aventurero y debe ser una persona que está en la vida, que conoce la vida y que la interpreta sobre el escenario. Un actor debe mamar la Commedia dell'Arte, debe de mamar de esta permanencia, de esta cosa tan importante que aporta la Commedia dell'Arte que es la vida. La materia primera de la Commedia dell'Arte es la vida. Y subirla al escenario eso a cualquier actor debe motivarle.”* (Berty Tovías, 2.10.2016)

Por último, insisten en la relevancia de la sensación de compañerismo que se crea sobre el escenario, cuando el nivel de escucha entre los intérpretes se eleva gracias a la improvisación:

*“(...) esa complicidad necesaria entre actores, ese compincheo de los pillos que están sobre el escenario y que, de alguna forma, se la juegan y hacen frente a su público con nada, prácticamente, porque no necesitan de grandes aparatos para entretener al público.”* (Berty Tovías, 2.10.2016)

4ª categoría) Formación actoral:

Esta categoría hace referencia a la *Commedia dell'Arte* y la formación actoral, además de contemplar las alusiones de los informantes a cerca de las ESAD.

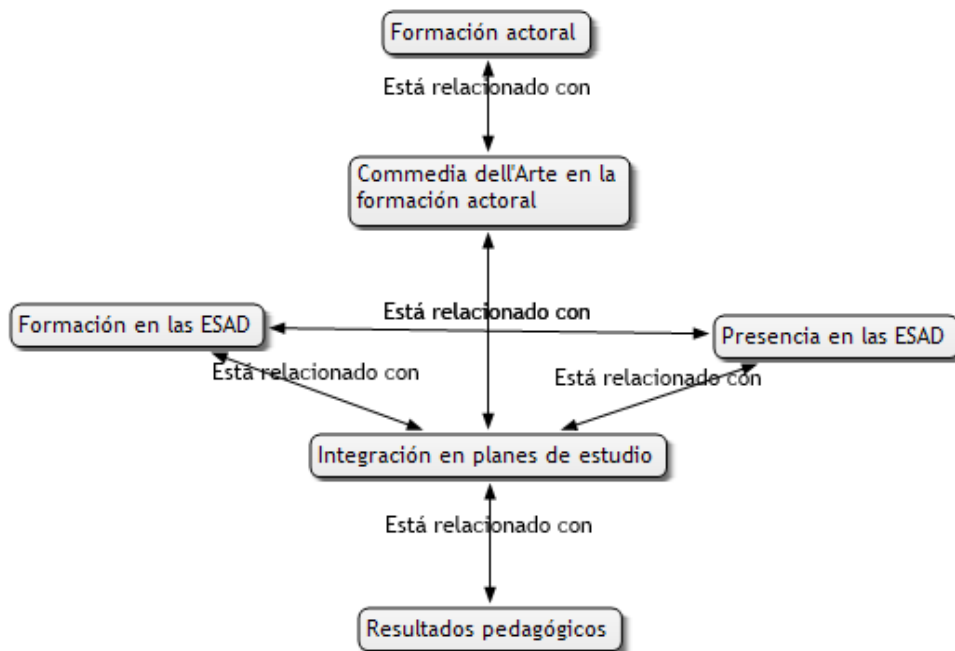


Figura 58. Mapa conceptual: Profesionales especializados - Formación actoral (elaboración propia)

Para abordar la formación actoral existen diversos paradigmas, métodos y escuelas. Fabiana Gastaldello pone como ejemplo la citada escuela del Théâtre du Vieux Colombier donde estudiaban muy diversas técnicas de interpretación anti-naturalistas relativas al cuerpo extracotidiano, técnicas de tradición oriental como el Kabuki, o el Teatro Noh y otras complementarias como la esgrima o la acrobacia. Para la actriz, la escuela ideal estaría compuesta por las siguientes materias:

*Commedia dell'Arte, Máscara Neutra, Dicción, Canto, Mimo, técnica Decroux (para dar al cuerpo una disciplina que le permita de salir del cuerpo cotidiano y conseguir presencia escénica, limpieza del movimiento, expresión), Acrobacia, Esgrima, Danza clásica, taller de Escenografía/Espacio y Fabricación de Máscara* (Fabiana Gastaldello, 12.9.2016).

Este manejo del cuerpo extracotidiano, el uso de la máscara y el juego del movimiento son elementos que los tres informantes consideran muy importantes desde la misma base de la formación, con lo que recomiendan su incorporación desde un primer curso. Tal vez no se trata de comenzar directamente con la *Commedia dell'Arte*, pero sí de incidir en estos conceptos en materias como Interpretación o Expresión Corporal. Es interesante el planteamiento de la construcción del personaje desde el cuerpo, lo que Gastaldello señala como opuesto al método de Stanislavski, que no debe ser exclusivo para los alumnos de uno u otro recorrido, al ser elementos básicos para el desarrollo de la profesión.

En relación con la formación que se imparte en las ESAD, Javier Oliva declara que siempre la recomienda porque presenta un recorrido formativo muy variado y muestra las diferentes posibilidades y caminos que se presentan de cara a abordar una profesión de difícil acceso, lo que supone condensar “diez, quince o veinte años de investigación individual” (Javier Oliva, 21.9.2016).

En su opinión, antes de afrontar un trabajo textual de la densidad de, por ejemplo, Tennessee Williams, autor muy utilizado en las prácticas de Interpretación de primer y/o segundo curso, sería ideal trabajar textos más cercanos a la *Commedia dell'Arte*, y propone como ejemplo a Plauto y su *Comedia de la Olla*. La intención sería poner a disposición del alumnado una serie de herramientas básicas que le faciliten la comprensión de la composición del personaje y el análisis activo de la situación, antes de enfrentarse a autores, y cito nuevamente el ejemplo de Oliva, de la complejidad de Valle-Inclán. Desde su experiencia personal, manifiesta que hubiera preferido comenzar por conocer la *Commedia dell'Arte* antes de explorar otros territorios, y afirma que de esa manera hubiera comprendido mucho mejor el trabajo de los cursos posteriores, completando una formación mucho más enriquecedora.

Desde su compañía, Teatro del Lazzi (Teatrodellazi.es, 2017), se desarrolla una labor de difusión de la *Commedia dell'Arte* organizando todo tipo de charlas, cursos y encuentros, también como actividades extraescolares en algunas de las ESAD. El problema que encuentran es que el alumnado o no conoce en profundidad el estilo o no es consciente de su riqueza como método interpretativo, y señala que en varias ocasiones, tras realizar los talleres, la asignatura ha vuelto a tener matrícula suficiente para poder funcionar como optativa y algunos profesores la han implementado entre los contenidos de sus disciplinas.

Berty Tovías coincide en ubicarla en un primer nivel de trabajo en el que afirma debería tener mucha presencia. Al Igual que opinaba el profesor Lluís Graells (cuya entrevista analizamos en el capítulo anterior), él también desarrolla parte de su trabajo en el Institut del Teatre de Barcelona y es uno de los cuatro profesores que imparte técnica de máscara y *Commedia dell'Arte* en el segundo curso. Aun así, piensa que podría tener todavía más presencia aunque hay muchas materias que dar, pero que es una buena manera de inyectar el “veneno del teatro”, lo que considera imprescindible que ocurra en los primeros momentos de la formación, a través de capacitar al alumnado para divertirse y divertirse además de aportarle un referente para la creación. Fabiana Gastaldello aporta que es un contenido que debería formar parte no solo de las materias de Interpretación o Expresión Corporal, sino que debería aparecer también en materias teóricas como Literatura Dramática, Historia del Teatro o Dramaturgia, en las que suele estar presente.

#### 5ª categoría) Perspectiva crítica:

En este apartado, los informantes expresan sus opiniones acerca de cierto recelo por parte de algún sector de artístico hacia lo que entienden como el “universo académico”.

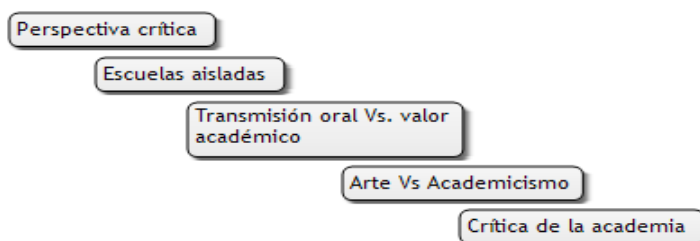


Figura 59. Mapa conceptual: Profesionales especializados - Perspectiva crítica (elaboración propia)

Berty Tovías se muestra muy escéptico respecto de este tema y expone varias ideas que, más allá de que las compartamos o no, muestran la forma de pensar de un grupo social implicado en nuestro objeto de estudio:

*“(...) la formación que hay en las escuelas de arte como la ESAD, por un lado, tiene una tentación universitaria e intelectual y, por otro lado, los actores no somos intelectuales, no somos universitarios, somos artistas, yo diría. Entonces, en esta... dicotomía, se dice ¿no?, en esta dualidad que los enfrenta hay puntos de contacto, claro que sí; los ha de haber, pero, claro, hay grandes discrepancias. ¿Cómo puedes poner una nota? La nota..., la calificación a un actor... Es muy difícil. Es muy complejo. No somos universitarios, no trabajamos trescientos en un aula, anónimos. Es todo lo contrario del anonimato, es diferente. Y, ahí, pienso que la ESAD se encuentra con..., está en la cuerda floja. Es muy difícil jugar este papel y hay momentos en que lo consigue y hay momentos... pues que no.” (Berty Tovías, 2.10.2016)*

Tovías insiste en la necesidad de incorporar lo espontáneo al universo académico, pero dejando claro que tampoco comparte la actitud de cierto sector que reniega de la formación teórica:

*“Bueno, aquí la ciencia o la Academia tiene un gran trabajo que hacer y es no perderse en los papeles. Creo que si la Academia se pierde en los papeles y no constata qué es el actor, qué es el teatro y qué es la vida y solamente se queda con la teoría, ahí la academia la pifia. Y es una tentación porque, claro, la tentación de los papeles, la tentación del dossier, la tentación de lo escrito, de fijar cosas, pero que... claro, esto se escapa continuamente, la vida se escapa. Y entonces, la Academia hay un momento que le da la espalda a la vida, y entonces, se esclerotiza. Por lo tanto, tiene que arriesgar. La Academia si no arriesga y no se acerca a la Commedia dell'Arte pienso que es un error. Lo mismo diría al revés. Esos actores que pasan de lo académico, de conocer lo que pasó anteriormente, eso también es un error. Entonces... Bueno... Ir, un tanto, hacia ese centro imposible..., que tampoco está en medio. Como decía Lecoq: 'El centro no está en el medio' (Rie). Encontrar ese punto de equilibrio entre lo que es la ciencia, lo que es el rigor, del verdadero rigor a... Bueno, hay que negociar con la vida... hay que ir a mirar y hay que aceptar que un joven salta, grita, se escapa y entra por la ventana... Por mucho que el bedel quiera que entre por la puerta, pues el chaval va a entrar por la ventana. Esto es así... Es así la vida.” (Berty Tovías, 2.10.2016)*

Fabiana Gastaldello critica una, bajo su punto de vista, extrema burocratización en el acceso a las ESAD. Es titulada en Pedagogía Teatral en la Sorbone de París, ha sido discípula directa de los más importantes maestros del teatro europeo y su experiencia como profesional es dilatadísima. En cambio, no ha conseguido la convalidación oficial de sus títulos o méritos, con lo que no ha podido optar a formar parte del cuerpo decente de las ESAD y explica su descontento con el tema:

*“Me gustaría que la escuela abriese la posibilidad a equivalencia académica de títulos europeos todavía no homologados en España, para facilitar su entrada a alumnos extranjeros y conseguir una dimensión menos regional y más internacional y abierta al mundo.” (Fabiana Gastaldello, 12.9.2016)*

Por parte de Javier Oliva, la objeción viene de la observación del alumnado de diferentes escuelas, que resulta a su parecer muy diferente entre sí, lo que achaca a la disparidad en la configuración de los planes de estudio. Insiste en que desde unas escuelas se desconoce totalmente el funcionamiento de las otras.

6ª categoría) Relevancia:

En este espacio recogemos las valoraciones de los informantes sobre la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral.

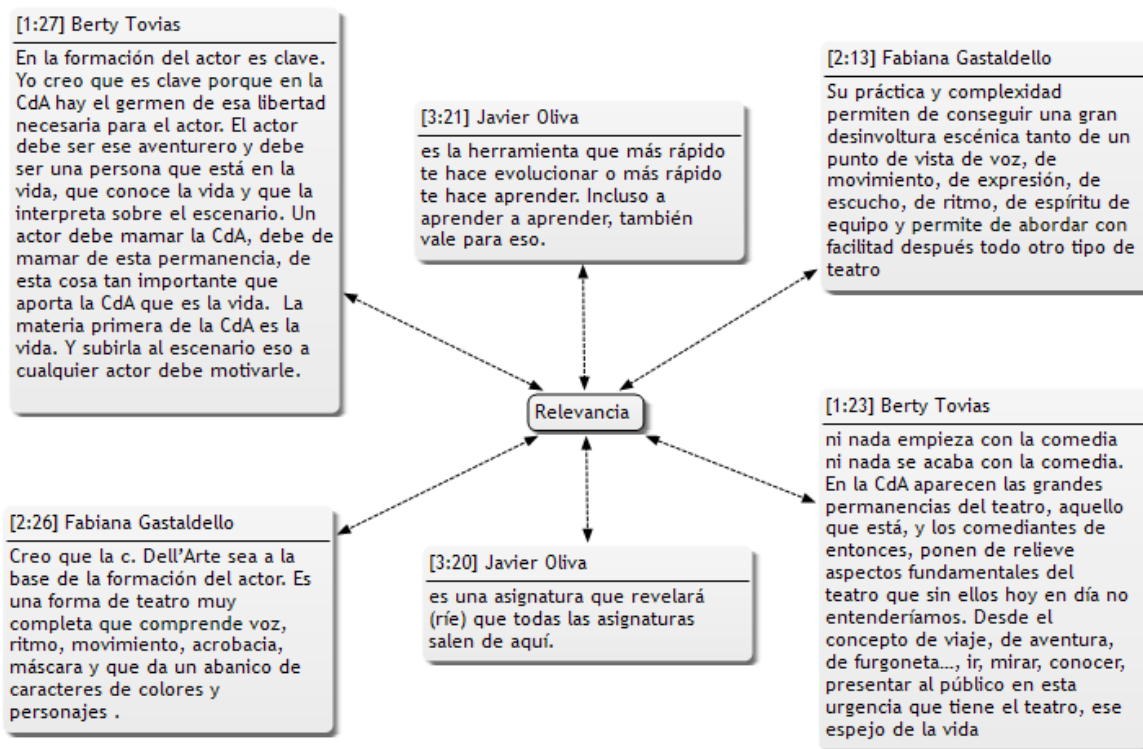


Figura 60. Mapa conceptual: Profesionales especializados - Relevancia (elaboración propia)

Respecto a la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral, los entrevistados coinciden en considerarla muy importante. Entre otras razones, alegan que pone en relieve aspectos fundamentales del teatro que son mucho más sencillos de comprender desde su metodología; es la técnica que más rápido hace evolucionar al alumnado, afirma Oliva. Además, supone un conjunto de técnicas que enseñan a través de la vivencia, de forma que se toma conciencia de uno mismo y de su rol dentro de la profesión, de manera que también enseña a querer seguir aprendiendo. En definitiva, y recogiendo de forma sucinta la opinión generalizada de los profesionales entrevistados, se acepta como una realidad la utilidad de la *Commedia dell'Arte* en la correcta y completa formación del estudiantado de las ESAD.

Con todo, debemos hacer una interpretación prudente y recordar que este grupo de informantes está compuesto por especialistas cuyo medio de vida es, entre otras cosas, la enseñanza y la creación de espectáculos de *Commedia dell'Arte*, con lo que preveíamos que defendieran, como así lo han hecho, una valoración positiva. En este trabajo descriptivo-interpretativo, resulta indispensable contar con la opinión y los matices que aporta un grupo de informantes que experimenta en primera persona los lances de la profesión, desde el núcleo mismo de nuestro objeto de estudio.



## CAPÍTULO 9

# LA PERCEPCIÓN DISCENTE Y PROFESIONAL

---

Tratando de atender una nueva perspectiva más a la recogida de datos a nuestra investigación, consideramos oportuno recoger, por último, la percepción que discentes y profesionales en el ámbito actoral mantienen sobre la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral. Así pues, en este capítulo exponemos el proceso y la obtención de los resultados obtenidos a través de los cuestionarios realizados al alumnado de la ESAD de Galicia, a asociados y asociadas de la Asociación de Actores e Actrices de Galicia (AAAG) y a profesionales generado en la red social Facebook, como grupos implicados indirectamente con nuestro objeto de estudio.

### 9.1. ANÁLISIS DESCRIPTIVO

En nuestra investigación, por discente y profesional entendemos los resultados obtenidos mediante cuestionarios realizados al grupo de alumnado de la ESAD de Galicia<sup>1</sup>, al grupo de asociados y asociadas de la AAAG<sup>2</sup> y al grupo de profesionales generado a través de la red social Facebook<sup>3</sup>, pues consideramos apropiada la agrupación de los mismos dada la retroalimentación de unos grupos sobre otros<sup>4</sup>.

En una primera fase, procedemos a la presentación de los datos obtenidos de cada uno de los tres grupos por separado. Sin embargo, dado que los cuestionarios son idénticos en los tres casos y resulta de interés conocer tanto los resultados globales como los resultados independientes de algunas de las preguntas, en una segunda fase uniremos las muestras de los tres grupos con el fin de observar las posibles diferencias.

Hay que tener en cuenta que no todos los participantes respondieron a todas las preguntas, lo que se tuvo en cuenta para el análisis tal y como queda reflejado en las leyendas

---

<sup>1</sup> Ver: Anexo III. Cuestionarios Abiertos y Cerrados / Cuestionarios Cerrados / Versión para el alumnado de la ESAD.

<sup>2</sup> Ver: Anexo III. Cuestionarios Abiertos y Cerrados / Cuestionarios Cerrados / Versión para la AAAG.

<sup>3</sup> Ver: Anexo III. Cuestionarios Abiertos y Cerrados / Cuestionarios Cerrados / Versión para Facebook.

<sup>4</sup> El campo profesional de las artes escénicas no exige a los profesionales haber recibido una formación reglada. Esto significa que para trabajar como profesional de la interpretación ninguna empresa exige una titulación específica. Esto nos lleva a que entre el alumnado de las ESAD, con frecuencia encontramos profesionales en ejercicio, o visto a la inversa, el alumnado de Arte Dramático puede, debe y suele estar afiliado a las asociaciones de Actores y actrices y participa en espectáculos profesionales de teatro y del medio audiovisual.

mediante los dígitos que preceden al porcentaje resultante, de cuya suma se desprende el número de respuestas obtenidas en cada caso.

### 9.1.1. Presentación de los datos por grupos: Alumnado de la ESAD de Galicia

Comenzamos analizando los datos extraídos del grupo de alumnos y alumnas de la ESAD de Galicia.

La primera cuestión planteaba si conocían la *Commedia dell'Arte*, a lo que el 100% respondió afirmativamente. En ese caso, se les indicaba que marcaran en qué medida la conocían, con la indicación de que podían seleccionar varias respuestas, con lo que obtuvimos los resultados que mostramos a continuación<sup>5</sup>:

Se que existe	9	18.8%
Conozco su historia, sus personajes y sabría identificar las características de su puesta en escena.	27	56.3%
He estudiado la <i>Commedia dell'Arte</i> en algún curso, escuela o academia, diferente a la Esad, a nivel teórico.	4	8.3%
He estudiado la <i>Commedia dell'Arte</i> en algún tipo de curso, escuela o academia, diferente a la Esad a nivel teórico y práctico.	10	20.8%
He estudiado la <i>Commedia dell'Arte</i> en la Esad.	31	64.6%
He trabajado en algún espectáculo de <i>Commedia dell'Arte</i> como muestra de final de curso.	18	37.5%
He trabajado en algún espectáculo de <i>Commedia dell'Arte</i> en alguna compañía de teatro aficionado.	5	10.4%
He trabajado como profesional en uno o varios espectáculos de <i>Commedia dell'Arte</i> .	3	6.3%

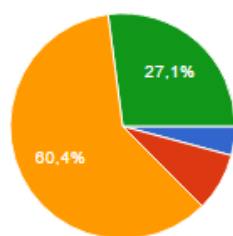
Figura 61. Resultados Cuestionario Alumnado ESAD (Google Forms)

Observamos que el 64% de los participantes han cursado *Commedia dell'Arte* en la ESAD de Galicia, donde forma parte de los contenidos de Prácticas y Sistemas de Interpretación, además de aparecer en los temarios de Dramaturgia, Literatura Dramática y Historia de las Artes del Espectáculo.

El siguiente bloque que compone el cuestionario consiste en una batería de preguntas en las que se pide valorar de 1 a 5 las diferentes disciplinas que componen el currículo de la especialidad de Interpretación en la ESAD de Galicia. Los resultados de dicho bloque serán presentados más adelante<sup>6</sup> mediante una tabla y junto a los de los otros dos grupos, ya que ese formato resulta más visual e intuitivo.

Respecto al bloque de preguntas dedicado a la *Commedia dell'Arte* como espectáculo, observamos que los participantes han asistido con cierta frecuencia a espectáculos de este tipo.

#### ¿Has asistido a algún espectáculo de *Commedia dell'Arte*?



Nunca	2	4.2%
Una vez	4	8.3%
Varias veces	29	60.4%
Muchas veces	13	27.1%

Figura 62. Diagrama circular: Alumnado ESAD - Asistencia a espectáculos de *Commedia dell'Arte* (Google Forms)

<sup>5</sup> Resultados obtenidos a través de la aplicación *online* Google Forms.

<sup>6</sup> Ver: apartado 9.2. Presentación de los datos de la muestra mixta.

Observamos que este tipo de espectáculo goza de un interés medio alto entre el alumnado de la ESAD de Galicia.

Valora el interés que te suscita la *Commedia dell'Arte* como espectáculo.

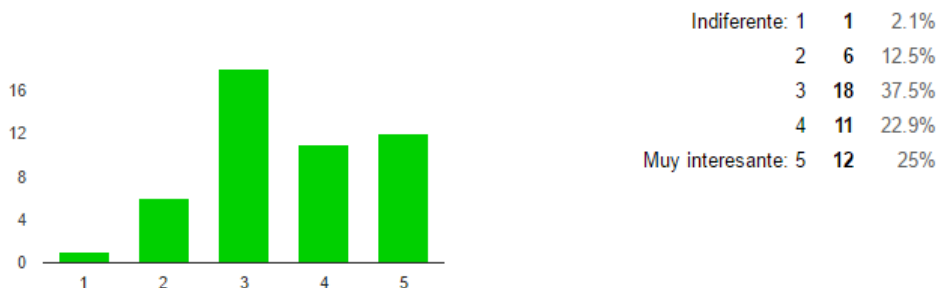


Figura 63. Diagrama de barras: Alumnado ESAD - Interés de la *Commedia dell'Arte* como espectáculo (Google Forms)

A continuación, se consultó sobre la valoración de la *Commedia dell'Arte* en la formación del actor, donde la valoración continúa dentro del parámetro medio-alto, con un predominio del valor 4.

Valora la relevancia de la *Commedia dell'Arte* como parte de la formación del actor.

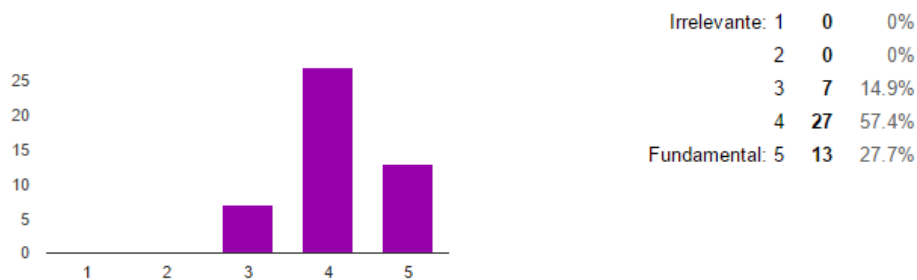


Figura 64. Diagrama de barras: Alumnado ESAD - Relevancia para la formación actoral (Google Forms)

A la pregunta de si consideran que debería incluirse la *Commedia dell'Arte* en los estudios de Arte Dramático, todo el alumnado responde afirmativamente, aunque con diferentes matices: la respuesta más común, según el alumnado, es que debería formar parte de los contenidos de las materias de interpretación, seguido por la inclusión en el currículo de una disciplina optativa.

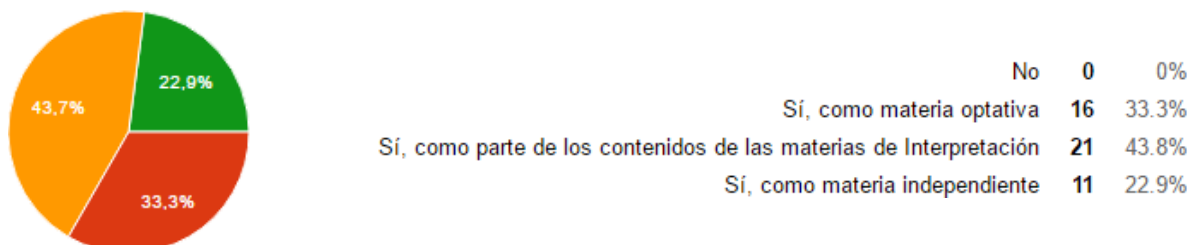


Figura 65. Diagrama circular: Alumnado ESAD - Inclusión de la *Commedia dell'Arte* en los estudios de Arte Dramático (Google Forms)

Por último se les pedía que valorasen su experiencia con la *Commedia dell'Arte*, observando que la mayor parte del alumnado valora positivamente la presencia de la *Commedia dell'Arte* en su evolución y desarrollo como intérpretes.

Si tienes formación en *Commedia dell'Arte*, valora su relevancia en tu desarrollo como intérprete.

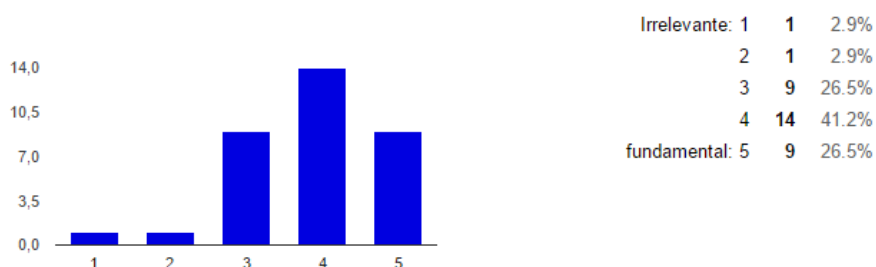


Figura 66. Diagrama de barras: Alumnado ESAD - Valoración en la evolución y desarrollo como intérpretes (Google Forms)

Por último, la valoración mayoritaria en cuanto su aplicación en la vida profesional es media-alta.

Valora la utilidad de dicha formación para tu incorporación a la vida profesional

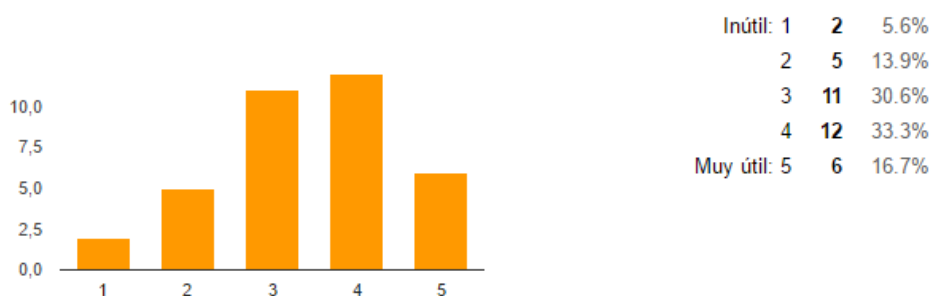


Figura 67. Diagrama de barras: Alumnado ESAD - Valoración para la incorporación a la vida profesional (Google Forms)

### 9.1.2. Presentación de los datos por grupos: Asociación de actores e actrices de Galicia

A continuación, veremos los mismos datos, extraídos esta vez de los cuestionarios realizados a los miembros de la Asociación de Actores e Actrices de Galicia.

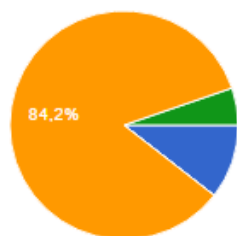
Preguntados por sus conocimientos de la *Commedia dell'Arte* y, a pesar del escaso número de respuestas obtenidas, comprobamos que en ese grupo existe, incluso, quien ha trabajado en algún espectáculo del estilo.

	Sei que existe.	0	0%
	Cofiezo a súa historia, as súas personaxes e podería identificar as características da súa posta en escena.	3	13%
	Estudei a Commedia dell'Arte nalgunha aula, escola ou academia, a nivel teórico.	0	0%
	Estudei a Commedia dell'Arte nalgunha aula, escola ou academia, a nivel teórico e práctico.	2	8.7%
	Traballei nalgún espectáculo de Commedia dell'Arte como mostra de fin de curso.	0	0%
	Traballei nalgún espectáculo de Commedia dell'Arte nalgunha compañía de teatro amator.	0	0%
	Traballei como profesional nun ou varios espectáculos de Commedia dell'Arte.	2	8.7%

Figura 68. Resultados Cuestionario AAAG (Google Forms)

Pasamos al bloque dedicado a la *Commedia dell'Arte* como espectáculo, confirmando que la *Commedia dell'Arte* tiene cierta presencia en las carteleras teatrales, puesto que la mayoría de los encuestados afirma haber asistido varias veces a espectáculos del estilo.

¿Ten asistido a algún espectáculo de Commedia dell'Arte?

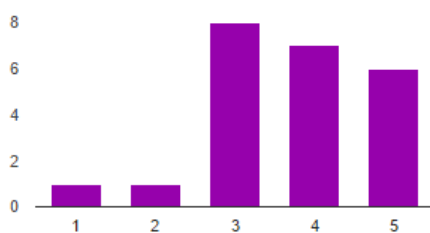


Nunca	2	8.7%
Unha vez	0	0%
Varias veces	16	69.6%
Moitas veces	1	4.3%

Figura 69. Diagrama circular: Alumnado ESAD - Asistencia a espectáculos de *Commedia dell'Arte* (Google Forms)

Observamos que el interés por la *Commedia dell'Arte* como espectáculo continúa siendo medio-alto.

Valore o interés que lle suscita a Commedia dell'Arte como espectáculo.



Indiferente: 1	1	4.3%
2	1	4.3%
3	8	34.8%
4	7	30.4%
Muy interesante: 5	6	26.1%

Figura 70. Diagrama de barras: Alumnado ESAD - Interés de la *Commedia dell'Arte* como espectáculo (Google Forms)

A continuación, se consultó sobre su relevancia en la formación del actor, donde la mayoría de los encuestados puntuaron entre los valores 3 y 5, con lo que observamos que le otorgan una relevancia media-alta en la formación actoral.

Valore a relevancia da Commedia dell'Arte como parte da formación do actor

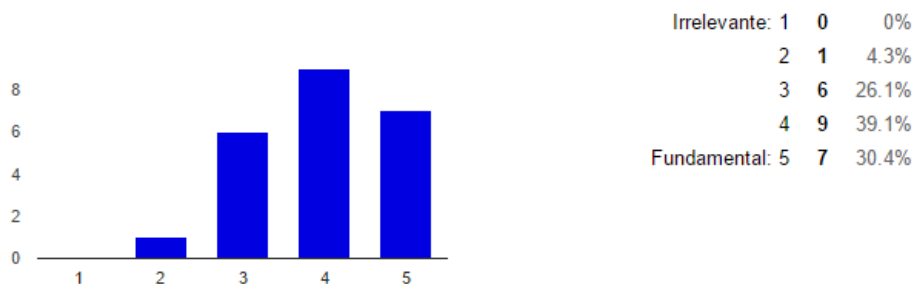


Figura 71. Diagrama de barras: Alumnado ESAD - Relevancia para la formación actoral (Google Forms)

A la pregunta de si consideran que debería incluirse en los estudios de Arte Dramático es mayoritariamente positiva, lo que indica que una nueva coincidencia con el grupo del alumnado en este parámetro. Observamos que las respuestas indican que la *Commedia dell'Arte* debería ser, o bien una optativa o bien formar parte de los contenidos de interpretación. Todos coinciden en no situarla como una materia independiente.

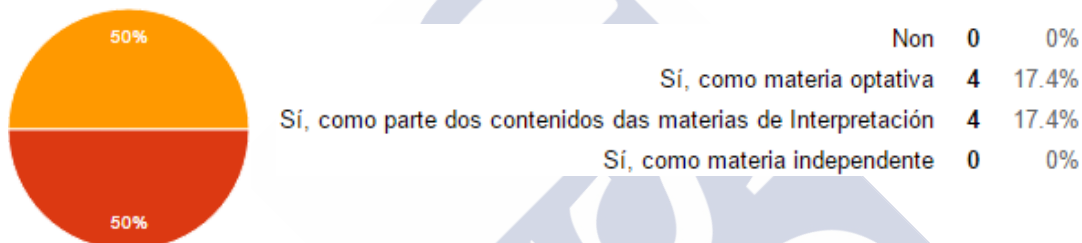


Figura 72. Diagrama circular: Alumnado ESAD - Inclusión de la *Commedia dell'Arte* en los estudios de Arte Dramático (Google Forms)

### 9.1.3. Presentación de los datos por grupos: Profesionales

A continuación presentamos los datos obtenidos de los cuestionarios realizados a los miembros del grupo de profesionales generado en Facebook.

Preguntados por sus conocimientos de la *Commedia dell'Arte* observamos que la mayoría, un 71,6%, han realizado algún curso de *Commedia dell'Arte* en alguna ocasión. Cabe destacar que el 23,9% han trabajado en algún espectáculo del estilo.

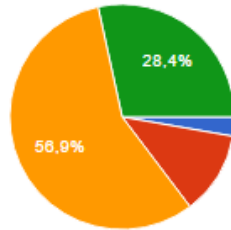
Se que existe.	9	8.3%
Conozco su historia, sus personajes y podría identificar las características de su puesta en escena.	44	40.4%
Estudí la Commedia dell'Arte en algún curso, escuela o academia, a nivel teórico.	23	21.1%
Estudí la Commedia dell'Arte en algún curso, escuela o academia, a nivel teórico y práctico	78	71.6%
Trabajé en algún espectáculo de Commedia dell'Arte como muestra de fin de curso.	29	26.6%
Trabajé en algún espectáculo de Commedia dell'Arte con una compañía amateur.	8	7.3%
Trabajé como profesional en uno o varios espectáculos de Commedia dell'Arte.	26	23.9%

Figura 73. Resultados Cuestionario Profesionales Facebook (Google Forms)

En primer lugar, observamos la asistencia mayoritaria a espectáculos de *Commedia dell'Arte* por parte de los profesionales de la actuación, confirmando la presencia de este tipo

de espectáculos en las carteleras teatrales.

¿Ha asistido a algún espectáculo de *Commedia dell'Arte*?

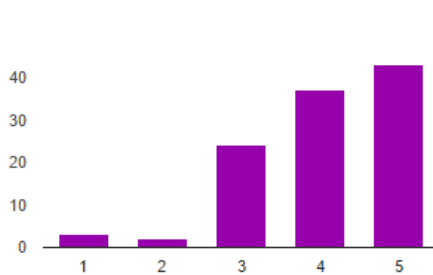


Nunca	3	2.8%
Una vez	13	11.9%
Varias veces	62	56.9%
Muchas veces	31	28.4%

Figura 74. Diagrama circular: Profesionales - Asistencia a espectáculos de *Commedia dell'Arte* (Google Forms)

Observamos una valoración media-alta de la *Commedia dell'Arte* como espectáculo, aunque también se refleja la indiferencia de casi un 3% de los participantes.

Valore el interés que le suscita la *Commedia dell'Arte* como espectáculo.

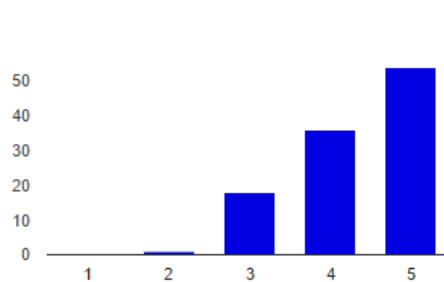


Indiferente: 1	3	2.8%
2	2	1.8%
3	24	22%
4	37	33.9%
Muy interesante: 5	43	39.4%

Figura 75. Diagrama de barras: Profesionales - Interés de la *Commedia dell'Arte* como espectáculo (Google Forms)

A continuación, se consultó sobre la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral, observando que casi la mitad de los participantes la consideran fundamental.

Valore la relevancia de la *Commedia dell'Arte* como parte de la formación actoral



Irrelevante: 1	0	0%
2	1	0.9%
3	18	16.5%
4	36	33%
Fundamental: 5	54	49.5%

Figura 76. Diagrama de barras: Profesionales - Relevancia para la formación actoral (Google Forms)

A la pregunta de si consideran que debería incluirse en los estudios de Arte Dramático, observamos que la opción más extendida entre los profesionales de la AAAG es su incorporación a los contenidos de las materias de interpretación, aunque este grupo también vería positiva la existencia de una disciplina independiente.

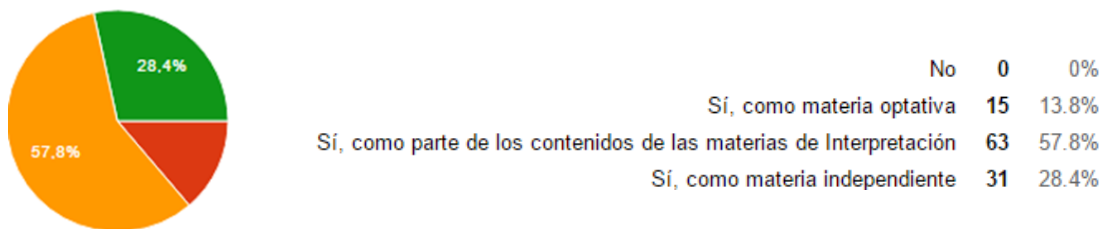


Figura 77. Diagrama de barras: Profesionales - Inclusión de la *Commedia dell'Arte* en los estudios de Arte Dramático (Google Forms)

Por último se les pedía que valorasen su experiencia con la *Commedia dell'Arte*, observando como resultado una repercusión bastante positiva en su evolución profesional.

Si tiene formación en *Commedia dell'Arte*, valore su relevancia en su desarrollo como intérprete.

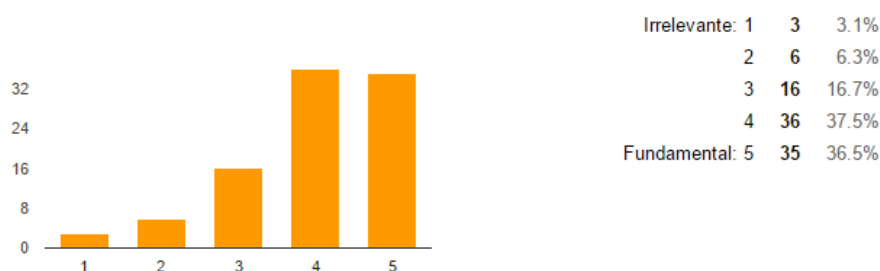


Figura 78. Diagrama de barras: Profesionales - Valoración en la evolución y desarrollo como intérpretes (Google Forms)

Del mismo modo, el cuestionario refleja que los participantes valoran muy positivamente dicha formación en su incorporación al mercado profesional.

Valore la utilidad de dicha formación para su incorporación a la vida profesional

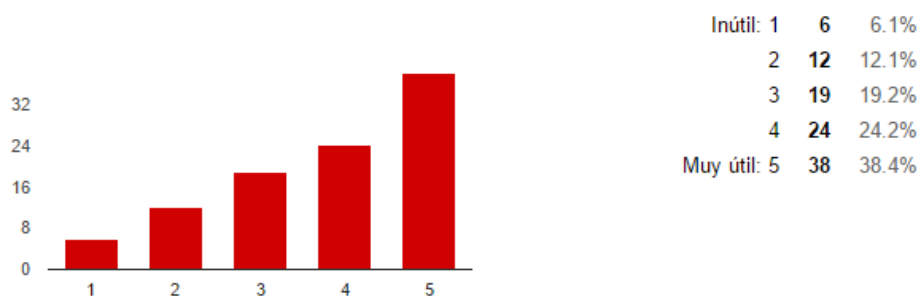


Figura 79. Diagrama de barras: Profesionales - Valoración para la incorporación a la vida profesional (Google Forms)

## 9.2. PRESENTACIÓN DE LOS DATOS DE LA MUESTRA MIXTA

En este apartado, procedemos a la descripción de los datos recopilados a partir de los cuestionarios realizados a los anteriores tres grupos de interés presentados en el capítulo referente a la metodología. Se trata del mismo modelo de cuestionario en los tres casos, diferenciando solo el bloque destinado a la descripción del perfil, en que se pidió al grupo formado por el alumnado que indicara el curso y la especialidad en que estaban matriculados.

Teniendo en cuenta el hecho de que se trata de las mismas cuestiones y que en un apartado posterior, dedicado al análisis inferencial, se incidirá en aquellas diferencias significativas entre los tres grupos tras aplicar la prueba de *chi-cuadrado* empleando el programa de análisis cuantitativo SPSS, esta fase descriptiva se ha recodificado, como anunciamos, creando una muestra única de la que forman parte los tres grupos, como reflejamos en la tabla que se presenta más abajo. Dicha tabla precisa la cantidad válida de participantes en cada categoría, que no corresponden exactamente con los cuestionarios recogidos ya que en algunos casos se detectaron valores perdidos del sistema relativos a errores, como cuestionarios vacíos o respuestas incoherentes. El total de la muestra mixta es por tanto de 181 encuestados, 48 pertenecientes a la ESAD de Galicia (Alumnado), 24 de la Asociación de Actores e Actrices de Galicia (AAAG) y 109 del grupo creado en Facebook (Facebook).

Tabla 29. PERFILES DE LA MUESTRA (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Alumnado	48	26,5	26,5	26,5
	AAAG	24	13,3	13,3	39,8
	Facebook	109	60,2	60,2	100,0
	Total	181	100,0	100,0	

La primera variable a analizar, siguiendo el orden que presentan los cuestionarios, es el lugar de residencia de los encuestados, que puede determinar si los patrones encontrados se corresponden con una localización geográfica concreta. Al tratarse de una pregunta formulada de manera abierta, procedimos a realizar una recodificación manejable que facilitara su interpretación. Así, se generaron cuatro categorías que reflejan cuatro nuevos grupos determinados por los criterios de la investigación para la que se ha tomado Galicia como referente principal, con lo que es importante poder aislarla del resto de España; igual ocurre con Italia, que al ser la cuna de la *Commedia dell'Arte* puede suponer algún tipo de sesgo, con lo que la hemos separado del resto del mundo, formando un nuevo grupo compuesto por individuos de diferentes países como Francia, Luxemburgo, Estados Unidos, Argentina, Colombia, México o Brasil.

En este caso, se observa que 48 de los encuestados no facilitaron este dato o presentó algún tipo de error, con lo que la muestra válida quedó en 133 individuos, de los cuales el 63,2% es residente en Galicia y supone el grupo más amplio. La distribución resultante se refleja en la siguiente tabla:

Tabla 30. LUGAR DE RESIDENCIA (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Galicia	84	46,4	63,2	63,2
	Resto de España	26	14,4	19,5	82,7
	Italia	10	5,5	7,5	90,2

	Resto del mundo	13	7,2	9,8	100,0
	Total	133	73,5	100,0	
Perdidos	Sistema	48	26,5		
Total		181	100,0		

Con el fin de agrupar los tres perfiles y establecer un sistema de categorías más manejable para el desarrollo de las posteriores inferencias, creamos cuatro nuevas categorías por grupos de dedicación: Interpretación, Dirección, Docencia y otros. La primera une al alumnado de los dos recorridos de la especialidad de interpretación y a todos aquellos profesionales, tanto de la AAAG como de Facebook, que indicaron dedicarse a la Interpretación, además de indicar cuántos no marcaron esa opción. Observamos que el 86,7% (156 de los participantes) son actores o actrices y el 13,3% se dedica a otras actividades. Solo se aprecia un valor perdido:

Tabla 31. MUESTRA MIXTA - DEDICACIÓN: INTERPRETACIÓN

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Sí	156	86,2	86,7	86,7
	No	24	13,3	13,3	100,0
	Total	180	99,4	100,0	
Perdidos	Sistema	1	,6		
Total		181	100,0		

Hacemos lo mismo con la opción de Dirección, creando una categoría que agrupa al alumnado de dirección y a los profesionales de los otros dos grupos que indicaron dicha opción. También señalamos cuántos declararon que no se dedicaban a la actividad. Aparece que un 26,1% de los encuestados se dedica o se ha dedicado alguna vez a la dirección de escena, mientras que el restante 73,9% se dedica a otros menesteres:

Tabla 32. MUESTRA MIXTA - DEDICACIÓN: DIRECCIÓN (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Sí	47	26,0	26,1	26,1
	No	133	73,5	73,9	100,0
	Total	180	99,4	100,0	
Perdidos	Sistema	1	,6		
Total		181	100,0		

Analizamos, ahora, el parámetro relacionado con la docencia, en el que hemos agrupado

docencia no reglada y docencia reglada, tanto de la AAAG como del grupo de Facebook. Un 31,1% declara haberse dedicado a la docencia mientras que el 68,9% nunca lo ha hecho. Seguimos encontrando un valor perdido.

Tabla 33. MUESTRA MIXTA - DEDICACIÓN: DOCENCIA (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Sí	56	30,9	31,1	31,1
	No	124	68,5	68,9	100,0
	Total	180	99,4	100,0	
Perdidos	Sistema	1	,6		
Total		181	100,0		

Dado que el resto de parámetros de dedicación presentan cantidades muy bajas en comparación con los tres anteriores y habiendo quedado pertinentemente descritos en el apartado correspondiente a la descripción de la muestra, con el fin de facilitar el manejo de los datos en la fase inferencial, han sido agrupados en una nueva categoría denominada “otros”. En dicha categoría observamos que el 27,4% de los participantes se dedica solo a actividades diferentes a la interpretación, dirección o docencia y que el 72,6% restante conforma el grupo de los que indicaron que se dedican a alguna de estas tres actividades. En este caso encontramos dos valores perdidos del sistema.

Tabla 34. MUESTRA MIXTA - DEDICACIÓN: OTROS (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Sí	49	27,1	27,4	27,4
	No	130	71,8	72,6	100,0
	Total	179	98,9	100,0	
Perdidos	Sistema	2	1,1		
Total		181	100,0		

Tabla 35. MUESTRA MIXTA - NIVEL DE FORMACIÓN (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Mínimo: cursillos	44	24,3	24,3	24,3
	Medio: ESAD o Escuelas privadas o municipales	118	65,2	65,2	89,5
	Alto: Máster y/o doctorado	19	10,5	10,5	100,0
	Total	181	100,0	100,0	

De esta primera parte, destacamos que la gran mayoría de los participantes son actores y actrices, aunque se deduce que muchos y muchas han realizado otras actividades en el campo, principalmente la docencia o la dirección de escena.

La siguiente clasificación establece los niveles formativos de los participantes. Se ha realizado computando a los 181 encuestados como un único grupo, dado que el alumnado de Arte Dramático declara tener formación de diferentes tipos fuera de la ESAD al igual que los otros dos grupos. Para facilitar el manejo de los datos se clasificaron en tres niveles de los cuales el mayoritario, con un 65,2%, es el nivel medio, correspondiente a Titulados Superiores en Arte Dramático o titulados en escuelas privadas o municipales cuyo programa se extienda al menos durante dos años. Observamos también que 19 de los participantes poseen estudios de posgrado o doctorado.

Tabla 36. MUESTRA MIXTA - GRADO DE CONOCIMIENTO *COMMEDIA DELL'ARTE* (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Nivel teórico (mínimo)	32	17,7	17,7	17,7
	Nivel práctico (medio)	102	56,4	56,4	74,0
	Nivel profesional (alto)	47	26,0	26,0	100,0
	Total	181	100,0	100,0	

El nivel de formación en artes escénicas no tiene por qué estar directamente relacionado con el grado de conocimiento de la *Commedia dell'Arte* de los participantes. Por eso, una de las cuestiones a averiguar era el nivel de conocimiento que tenían sobre el tema. El 100% declaró conocerla; el 17,7% tan solo a nivel teórico; el 56,4% afirmó haber realizado algún tipo de curso teórico-práctico y el 26% que había trabajado en algún espectáculo de *Commedia dell'Arte*. De entre el alumnado de la ESAD, el 64,6% recibió dicha formación a nivel práctico en la ESAD, mientras el 20,8% recurrió a otras fuentes. Esta variable depende de la promoción y de la especialidad a la que pertenezca cada participante ya que algunos a la fecha de la encuesta han cursado contenidos de *Commedia dell'Arte* en la ESAD y otros todavía no, incluso cabe la posibilidad de que algunos que hayan pasado por los cuatro cursos, nunca hayan cursado la materia en la ESAD.

Para poder organizar con mayor facilidad este apartado, hemos dejado para el final las valoraciones de la relevancia de las disciplinas del currículo de Arte Dramático y damos paso ahora a las últimas preguntas que aparecen en el cuestionario tras el mencionado bloque. Para poder valorar la presencia de la *Commedia dell'Arte* como espectáculo en la oferta teatral comercial, se preguntó a los encuestados por su regularidad en la asistencia a este tipo de espectáculos. Las inferencias realizadas partiendo de esta variable sugieren, como veremos más adelante, patrones muy clarificadores. Sólo el 3,9% admite que nunca ha presenciado un espectáculo de *Commedia dell'Arte*. El 60% informa de que ha asistido varias veces.

Figura 80. Diagrama circular: Muestra mixta - Asistencia a espectáculos de *Commedia dell'Arte* (elaboración propia)

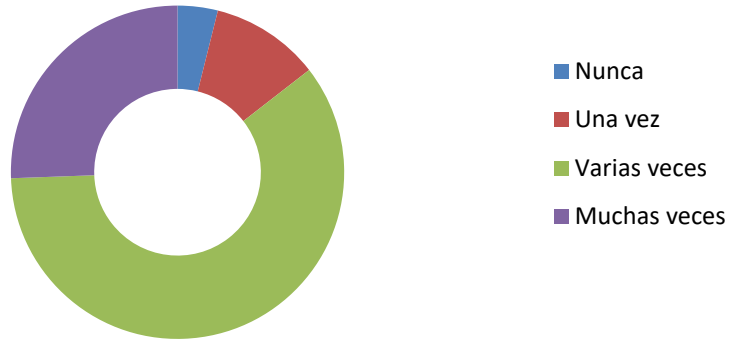


Tabla 37. MUESTRA MIXTA - ASISTENCIA A ESPECTÁCULOS DE COMMEDIA DELL'ARTE (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Nunca	7	3,9	3,9	3,9
	Una vez	19	10,5	10,6	14,4
	Varias veces	108	59,7	60,0	74,4
	Muchas veces	46	25,4	25,6	100,0
	<b>Total</b>	<b>180</b>	<b>99,4</b>	<b>100,0</b>	
Perdidos	Sistema	1	,6		
<b>Total</b>		<b>181</b>	<b>100,0</b>		

Observamos que hasta 108 de los participantes afirma haber asistido varias veces a este tipo de espectáculo, siendo minoría aquellos que no lo han hecho nunca.

A continuación se solicita la valoración del interés que les suscita la *Commedia dell'Arte* como espectáculo. En esta pregunta se pidió valorar del 1 al 5, aunque, como se explica en el capítulo de metodología, para presentar los datos y facilitar su manejo se recodificó, otorgando a los valores 1 y 2 la etiqueta de “poco interés”, al valor 3 la de “interés medio” y a los valores 4 y 5 “alto interés”. El 64,1% declara que tiene un alto interés.

Figura 81. Diagrama circular: Valoración de la *Commedia dell'Arte* como espectáculo (elaboración propia)

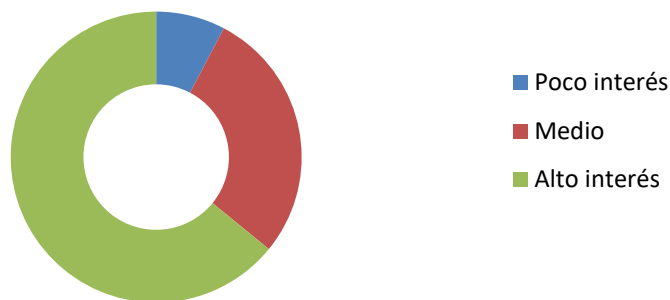


Tabla 38. VALORACIÓN DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* COMO ESPECTÁCULO (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Poco interés	14	7,7	7,7	7,7
	Medio	51	28,2	28,2	35,9
	Alto interés	116	64,1	64,1	100,0
	Total	181	100,0	100,0	

En el siguiente gráfico se puede observar cuál es la valoración de la relevancia que tiene la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral, pregunta fundamental de esta investigación, que arroja un resultado contundente: el 81,8% (148 de los entrevistados) considera que es muy relevante.

Figura 82. Diagrama circular: Muestra mixta - Valoración de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral (elaboración propia)

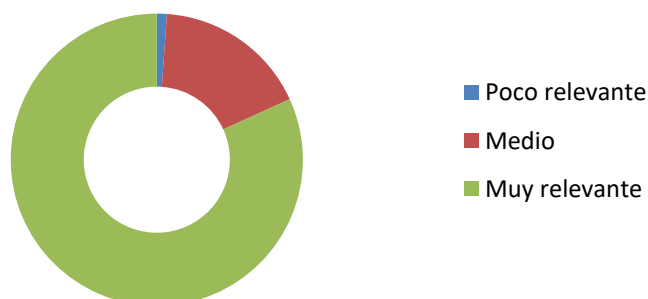


Tabla 39. MUESTRA MIXTA - VALORACIÓN DE LA RELEVANCIA DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LA FORMACIÓN ACTORAL (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Poco relevante	2	1,1	1,1	1,1
	Medio	31	17,1	17,1	18,2
	Muy relevante	148	81,8	81,8	100,0
	Total	181	100,0	100,0	

Por su parte, el 54,7% de los encuestados opina que debería estar incluida en el temario de las disciplinas de interpretación, troncales y obligatorias; solo un 19,3% la mantendría como optativa y el restante 26% la convertiría en una materia obligatoria e independiente:

Figura 83. Diagrama circular: Muestra mixta - Integración de la *Commedia dell'Arte* en los estudios de Arte Dramático (elaboración propia)

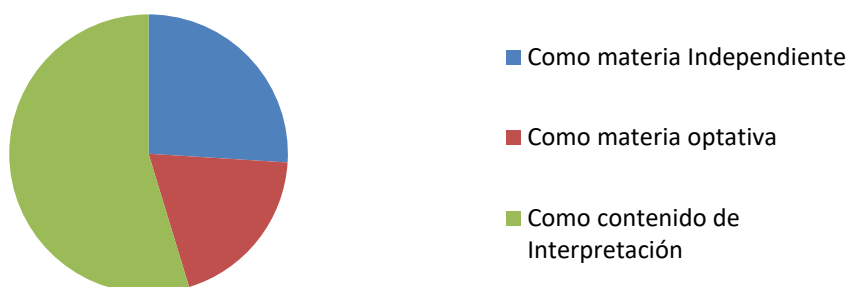
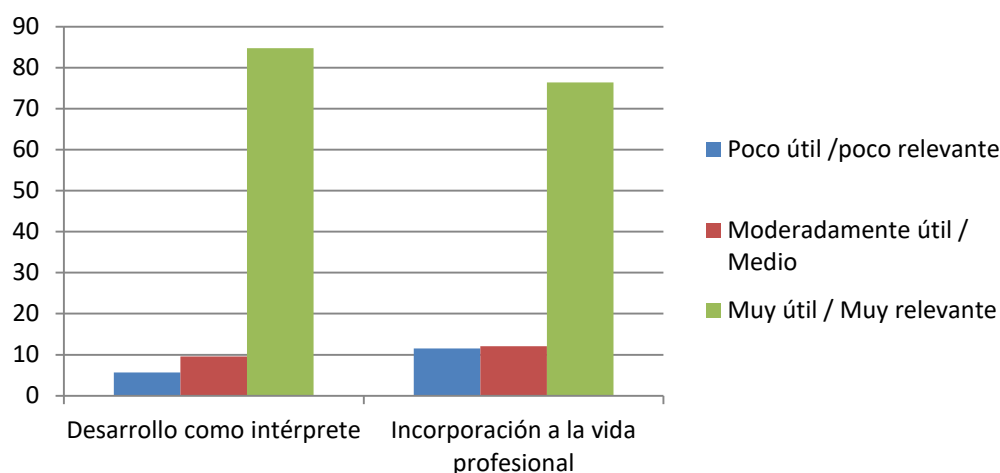


Tabla 40. MUESTRA MIXTA - INTEGRACIÓN DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LOS ESTUDIOS DE ARTE DRAMÁTICO (elaboración propia)

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Sí, como materia independiente	47	26,0	26,0	26,0
	Sí, como materia optativa	35	19,3	19,3	45,3
	Sí, como parte de los contenidos de las disciplinas de Interpretación	99	54,7	54,7	100,0
	Total	181	100,0	100,0	

El 84% de los encuestados opina que la *Commedia dell'Arte* ha sido muy relevante en su desarrollo como intérprete y el 76,4 % considera que ha sido muy útil para su incorporación a la vida profesional. En estos dos resultados se han detectado 24 valores perdidos del sistema con lo que la muestra es de 157 individuos:



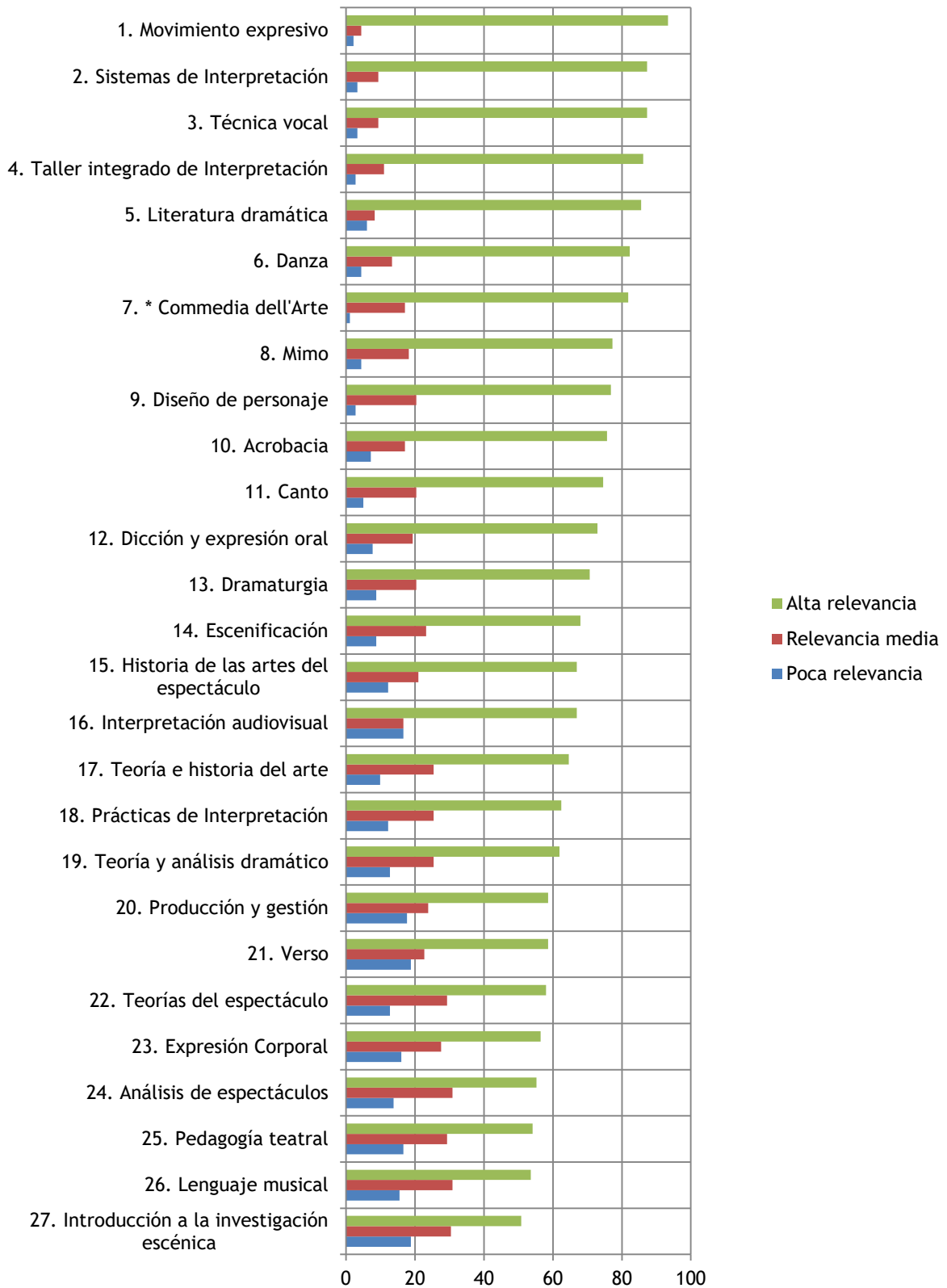
**Figura 84. Diagrama de barras: Muestra mixta - Valoración para la incorporación a la vida profesional (elaboración propia)**

A continuación, se presentan las valoraciones que han aportado los participantes de las distintas disciplinas que se imparten en los cuatro cursos de los dos recorridos de Interpretación ofertados en la ESAD de Galicia, tomada como referente para este análisis. Es preciso recordar que no se trata de encuestas de satisfacción del alumnado, sino que se ha tomado a la ESAD de Galicia como ejemplo de las diferentes disciplinas que pueden conformar un currículo formativo para actores y actrices. Como ya se ha explicado, no todos los participantes tienen la misma formación y solo algunos han participado en este programa que empleamos como ejemplo, lo que no exime en ningún caso de la capacidad del colectivo para valorar estos parámetros ejemplares, que en todo caso, nos informarán del tipo de formación que resulta más interesante al grupo consultado.

En las encuestas se pedía una valoración entre el 1 y el 5, donde 1 significa “irrelevante” y 5 “fundamental”. Una vez más, con el objetivo de facilitar el manejo de los resultados y conseguir una presentación más sencilla y visual, se han agrupado los valores 1 y 2 bajo la etiqueta de “Poca relevancia”, el valor 3 como “Relevancia media” y los valores 4 y 5 “Alta relevancia”.

Con la intención de poder comparar visualmente la valoración de la relevancia de la *Commedia dell’Arte* en la formación actoral ya descrita anteriormente y en comparación con la valoración de las disciplinas presentes en el currículum, hemos querido reflejar también ese parámetro en la lista, marcado con un asterisco. A través de esta simulación, podremos comparar su valoración con la del resto de disciplinas.

Figura 85. VALORACIÓN DE LA RELEVANCIA DE LAS DISCIPLINAS DE ARTE DRAMÁTICO (elaboración propia)



En el anterior gráfico se detalla el listado completo de asignaturas, incluyendo la valoración de la *Commedia dell'Arte*, siguiendo el orden de mayor a menor valoración según

los 181 encuestados, no existiendo ningún valor perdido del sistema. Según los resultados, las materias más valoradas son: Movimiento Expresivo, a la que el 93,4% de los participantes considera de “alta relevancia”, el 4,4% de “relevancia media” y el 2,2% de “poca relevancia”; seguida de Sistemas de Interpretación y Técnica Vocal con 87,3% de alta, 9,4% de media y 3,3% de baja, coincidiendo en ambos casos. *Commedia dell’Arte* aparece en el puesto número 7, con un 81,8% de alta, 17,1% de media y 1,1% de baja. Las tablas completas con las valoraciones por separado de cada grupo y cada disciplina pueden consultarse en el anexo III.

### 9.3. ANÁLISIS INFERENCIAL

Con la intención de observar y reflejar la posible influencia que ejercen los distintos perfiles en los datos resultantes, en este apartado analizaremos los datos extraídos poniendo atención en aquellos que han obtenido un resultado igual o menor que 0,05 en la prueba de *chi-Cuadrado de Pearson*. Las tablas completas se pueden consultar en el anexo III. Aquellos que no cumplen con esta regla han sido descartados, pues no arrojan datos significativos.

#### 9.3.1. Inferencias significativas según perfil

El primer grupo de cruces que vamos a abordar es el relativo al cruce entre los perfiles y los datos de la valoración de la relevancia de las disciplinas del currículo de Arte Dramático. El primer cruce significativo lo encontramos con la materia de Expresión Corporal, que ha recibido una valoración mucho menor en el caso del grupo de Facebook que en los otros dos perfiles, volcando la mayoría de sus respuestas en la valoración media, como vemos en la tabla 16:

Tabla 41. EXPRESIÓN CORPORAL (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Perfil	Alumnado	6,3%	4,2%	89,6%	100,0%
	AAAG		4,2%	95,8%	100,0%
	Facebook	23,9%	43,1%	33,0%	100,0%
Total		16,0%	27,6%	56,4%	100,0%

(Chi cuadrado 61,261;  $p=0,000$ )

En el caso de la materia de Danza, volvemos a observar que la diferencia está en las respuestas del grupo de Facebook, que en este caso le otorga un valor mayor que los otros dos grupos:

Tabla 42. DANZA (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Perfil	Alumnado	10,4%	22,9%	66,7%	100,0%
	AAAG	8,3%	29,2%	62,5%	100,0%
	Facebook	0,9%	5,5%	93,6%	100,0%
Total		4,4%	13,3%	82,3%	100,0%

(Chi cuadrado 24,914;  $p=0,000$ )

En el caso del Mimo, los grupos de Alumnado y AAAG le dan una valoración media muy

diferente al grupo de Facebook, que en un 89% le otorga una valoración alta.

**Tabla 43. MIMO (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Perfil	Alumnado	6,3%	31,3%	62,5%	100,0%
	AAAG	8,3%	37,5%	54,2%	100,0%
	Facebook	2,8%	8,3%	89,0%	100,0%
Total		4,4%	18,2%	77,3%	100,0%

(Chi cuadrado 22,124;  $p=0,000$ )

Continuando con lo que viene siendo la tónica general, y esta vez marcando una diferencia muy sustantiva, encontramos que el 100% de los participantes del grupo de Facebook considera la materia de acrobacia como de alta relevancia, mientras que los otros dos perfiles tienden hacia un valor de relevancia media.

**Tabla 44. ACROBACIA (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Perfil	Alumnado	16,7%	35,4%	47,9%	100,0%
	AAAG	20,8%	58,3%	20,8%	100,0%
	Facebook			100,0%	100,0%
Total		7,2%	17,1%	75,7%	100,0%

(Chi cuadrado 94,848;  $p=0,000$ )

Rompiendo la tendencia, en el caso de Dicción y expresión oral, es el grupo de la AAAG el que marca la diferencia otorgando en un 100% de “alta relevancia” a la materia.

**Tabla 45. DICCIÓN Y EXPRESIÓN ORAL (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Perfil	Alumnado	4,2%	12,5%	83,3%	100,0%
	AAAG			100,0%	100,0%
	Facebook	11,0%	26,6%	62,4%	100,0%
Total		7,7%	19,3%	72,9%	100,0%

(Chi cuadrado 17,722;  $p=0,001$ )

Con la materia de Canto volvemos a la tendencia anterior, considerada de relevancia media por los grupos de Alumnado y AAAG y alta por el grupo de Facebook.

**Tabla 46. CANTO (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Perfil	Alumnado	10,4%	35,4%	54,2%	100,0%

	<b>AAAG</b>		37,5%	62,5%	100,0%
	<b>Facebook</b>	3,7%	10,1%	86,2%	100,0%
<b>Total</b>		5,0%	20,4%	74,6%	100,0%

(Chi cuadrado 23,958;  $p=0,000$ )

En el caso de Lenguaje Musical, la discrepancia viene por una parte de las valoraciones bajas y por otra de las altas, entre el grupo de Facebook y los otros dos. La oscilación entre las valoraciones medias no es significativa.

**Tabla 47. LENGUAJE MUSICAL (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Perfil	<b>Alumnado</b>	22,9%	39,6%	37,5%	100,0%
	<b>AAAG</b>	29,2%	33,3%	37,5%	100,0%
	<b>Facebook</b>	9,2%	26,6%	64,2%	100,0%
<b>Total</b>		15,5%	30,9%	53,6%	100,0%

(Chi cuadrado 15,006;  $p=0,005$ )

La materia de Prácticas de Interpretación es otra de las grandes discrepancias ya que resulta haber recibido una valoración muy elevada en los casos de la AAAG y del Alumnado, mientras que en el grupo de Facebook se le da una valoración más intermedia.

**Tabla 48. PRÁCTICAS DE INTERPRETACIÓN (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Perfil	<b>Alumnado</b>		6,3%	93,8%	100,0%
	<b>AAAG</b>	4,2%	4,2%	91,7%	100,0%
	<b>Facebook</b>	19,3%	38,5%	42,2%	100,0%
<b>Total</b>		12,2%	25,4%	62,4%	100,0%

(Chi cuadrado 48,181;  $p=0,000$ )

En caso de la materia de Verso, es el alumnado de la ESAD de Galicia el que le otorga un valor medio-bajo, mientras que los grupos de profesionales le conceden un valor significativamente más alto.

**Tabla 49. VERSO (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Perfil	<b>Alumnado</b>	29,2%	37,5%	33,3%	100,0%
	<b>AAAG</b>	8,3%	16,7%	75,0%	100,0%
	<b>Facebook</b>	16,5%	17,4%	66,1%	100,0%
<b>Total</b>		18,8%	22,7%	58,6%	100,0%

(Chi cuadrado 18,181;  $p=0,001$ )

En el caso de Teoría e Historia del Arte, el grupo del Alumnado reparte su opinión entre los tres valores, mientras que los grupos de la AAAG y Facebook tienden a una valoración media-alta.

**Tabla 50. TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	
Perfil	Alumnado	20,8%	33,3%	45,8%	100,0%
	AAAG	12,5%	25,0%	62,5%	100,0%
	Facebook	4,6%	22,0%	73,4%	100,0%
Total		9,9%	25,4%	64,6%	100,0%

(Chi cuadrado 14,643;  $p=0,006$ )

El 92,7% de los participantes pertenecientes al grupo de Facebook considera a la Literatura Dramática de “alta relevancia”, mientras que AAAG y Alumnado reparten su opinión entre los tres valores, con predominio de una valoración alta.

**Tabla 51. LITERATURA DRAMÁTICA (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	
Perfil	Alumnado	20,8%	6,3%	72,9%	100,0%
	AAAG		20,8%	79,2%	100,0%
	Facebook	0,9%	6,4%	92,7%	100,0%
Total		6,1%	8,3%	85,6%	100,0%

(Chi cuadrado 30,340;  $p=0,000$ )

En el caso de Historia de las Artes del Espectáculo la diferencia es similar al anterior, las valoraciones se reparten entre los tres valores en los grupos de Alumnado y AAAG, mientras que el grupo de Facebook concede una valoración alta.

**Tabla 52. HISTORIA DE LAS ARTES DEL ESPECTACULO (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	
Perfil	Alumnado	18,8%	33,3%	47,9%	100,0%
	AAAG	16,7%	25,0%	58,3%	100,0%
	Facebook	8,3%	14,7%	77,1%	100,0%
Total		12,2%	21,0%	66,9%	100,0%

(Chi cuadrado 13,753;  $p=0,008$ )

Fuera ya del bloque formado por las valoraciones de la relevancia de las disciplinas del currículo de Arte Dramático, encontramos la última de las diferencias significativas relacionadas con los perfiles, relativa a la valoración de la *Commedia dell'Arte* como modelo de espectáculo. Los grupos formados por el Alumnado y los miembros de la AAAG le

otorgan una valoración media-alta mientras que el grupo de Facebook, algo menos disperso, le otorga una valoración de alto interés en un 73,4%.

Tabla 53. VALORACIÓN DE LA COMMEDIA DELL'ARTE COMO ESPECTÁCULO (elaboración propia)

		Poco interés	Medio	Alto interés	
Perfil	Alumnado	14,6%	37,5%	47,9%	100,0%
	AAAG	8,3%	37,5%	54,2%	100,0%
	Facebook	4,6%	22,0%	73,4%	100,0%
Total		7,7%	28,2%	64,1%	100,0%

(Chi cuadrado 11,187;  $p=0,019$ )

### 9.3.2. Inferencias significativas según lugar de residencia

El primer dato que se desprende de esta nueva inferencia es que, como era de esperar, en el grupo italiano el grado de conocimiento de la *Commedia dell'Arte* es mayor que en el resto grupos, y hasta en un 70% de individuos declaran haber trabajado alguna vez en algún espectáculo profesional o *amateur* del estilo:

Tabla 54. GRADO DE CONOCIMIENTO DE COMMEDIA DELL'ARTE (elaboración propia)

		Nivel teórico (mínimo)	Nivel práctico (medio)	Nivel profesional (alto)	Total
Lugar de residencia	Galicia	22,6%	56,0%	21,4%	100,0%
	Resto de España	11,5%	69,2%	19,2%	100,0%
	Italia		30,0%	70,0%	100,0%
	Resto del mundo	15,4%	53,8%	30,8%	100,0%
Total		18,0%	56,4%	25,6%	100,0%

(Chi cuadrado 14,284;  $p=0,027$ )

Tanto en Galicia como en Italia se considera que la *Commedia dell'Arte* es muy útil para la incorporación a la vida profesional, con un 82,1% y un 90% de participantes respectivamente, que marcaron esa opción:

Tabla 55. UTILIDAD PARA LA INCORPORACIÓN A LA VIDA PROFESIONAL (elaboración propia)

		Poco útil	Utilidad moderada	Muy útil	Total
Lugar de residencia	Galicia	10,4%	7,5%	82,1%	100,0%
	Resto de España	26,9%	23,1%	50,0%	100,0%
	Italia		10,0%	90,0%	100,0%
	Resto del mundo		38,5%	61,5%	100,0%
Total		12,1%	14,7%	73,3%	100,0%

(Chi cuadrado 19,732;  $p=0,003$ )

### 9.3.3. Inferencias significativas según dedicación

En este apartado caben hasta cuatro tipos de cruce según hayan declarado dedicarse a la Interpretación, a la dirección, a la docencia o al grupo llamado “otros”, en el que recordamos se integran Escenografía, Dramaturgia, Producción y Técnicos de Escena. Siendo así dedicaremos un nuevo subapartado para cada caso.

#### 9.3.3.1. Inferencias significativas según dedicación: Interpretación

El grupo de participantes que declaró dedicarse a la interpretación, aunque reparte sus respuestas, concede alta relevancia a la Expresión Corporal, mientras que los que no son actores o actrices le dan una relevancia media.

Tabla 56. EXPRESION CORPORAL (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: interpretación	Sí	14,1%	25,6%	60,3%	100,0%
	No	25,0%	41,7%	33,3%	100,0%
Total		15,6%	27,8%	56,7%	100,0%

(Chi cuadrado 6,172;  $p=0,046$ )

Sin lugar a dudas, los actores y actrices encuestados otorgan alta relevancia a la materia de Técnica Vocal, no tan estimada por el resto de participantes.

Tabla 57. TECNICA VOCAL (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: interpretación	Sí	3,2%	6,4%	90,4%	100,0%
	No	4,2%	25,0%	70,8%	100,0%
Total		3,3%	8,9%	87,8%	100,0%

(Chi cuadrado 9,050;  $p=0,011$ )

La materia de Prácticas de Interpretación muestra también una diferencia significativa entre los dedicados a la interpretación, que le otorgan una relevancia alta en su mayoría, y los que no, que reparten sus respuestas entre media relevancia y alta.

Tabla 58. PRACTICAS INTERPRETACION (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: interpretación	Sí	12,8%	22,4%	64,7%	100,0%
	No	4,2%	45,8%	50,0%	100,0%
Total		11,7%	25,6%	62,8%	100,0%

(Chi cuadrado 6,511;  $p=0,039$ )

Como es de entender, las disciplinas propias del trabajo actoral, son más valoradas por los que se dedican a la interpretación, como es el caso de Sistemas de Interpretación, a la que le concede alta relevancia el 91% de los intérpretes participantes, mientras el resto dispersa más su opinión.

**Tabla 59. SISTEMAS INTERPRETACION (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: interpretación	Sí	3,2%	5,8%	91,0%	100,0%
	No	4,2%	29,2%	66,7%	100,0%
Total		3,3%	8,9%	87,8%	100,0%

(Chi cuadrado 14,274;  $p=0,001$ )

En caso de Producción y Gestión, también son los actores y actrices los que opinan que es de un valor alto, mientras que el resto de encuestados reparten de una forma muy similar sus opiniones entre los tres valores posibles.

**Tabla 60. PRODUCCIÓN GESTION (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: interpretación	Sí	15,4%	21,8%	62,8%	100,0%
	No	29,2%	37,5%	33,3%	100,0%
Total		17,2%	23,9%	58,9%	100,0%

(Chi cuadrado 7,513;  $p=0,023$ )

### 9.3.3.2. Inferencias significativas según dedicación: Dirección

Para los directores, la asignatura de Prácticas de Interpretación resulta de una relevancia media-alta, mientras que el resto la valora positivamente.

**Tabla 61. PRACTICAS INTERPRETACION (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: dirección	Sí	6,4%	40,4%	53,2%	100,0%
	No	13,5%	20,3%	66,2%	100,0%
Total		11,7%	25,6%	62,8%	100,0%

(Chi cuadrado 7,957;  $p=0,019$ )

Respecto a la materia de Sistemas de Interpretación, también sostienen una opinión diferente del resto. El 70,2% de directores y directoras otorga alta relevancia a la materia, mientras el resto, casi unánimemente, con un 94% la valora de alta relevancia.

**Tabla 62. SISTEMAS INTERPRETACIÓN (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: dirección	Sí	8,5%	21,3%	70,2%	100,0%
	No	1,5%	4,5%	94,0%	100,0%
Total		3,3%	8,9%	87,8%	100,0%

(Chi cuadrado 18,332;  $p=0,000$ )

Los participantes que se dedican a la dirección escénica tienen diferentes opiniones acerca de la relevancia de la materia Producción y gestión, mientras que el resto de los participantes le otorgan valores altos mayoritariamente.

**Tabla 63. PRODUCCIÓN GESTIÓN (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: dirección	Sí	25,5%	31,9%	42,6%	100,0%
	No	14,3%	21,1%	64,7%	100,0%
Total		17,2%	23,9%	58,9%	100,0%

(Chi cuadrado 7,148;  $p=0,028$ )

Los directores y directoras opinan que la materia de Historia de las Artes del Espectáculo es de alta relevancia en la formación actoral. El resto de participantes, hasta en un 25,6% opinan que es de relevancia media, aunque la mayoría optó por darle una valoración alta.

**Tabla 64. HISTORIA DE LAS ARTES DEL ESPECTACULO (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: dirección	Sí	14,9%	8,5%	76,6%	100,0%
	No	11,3%	25,6%	63,2%	100,0%
Total		12,2%	21,1%	66,7%	100,0%

(Chi cuadrado 6,096;  $p=0,047$ )

En referencia a la valoración de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral, los directores y directoras en un 93,6% de los casos le otorgan alta relevancia, mientras que el resto de encuestados le dan un 77,4% de alta y un 21,8% de media.

**Tabla 65. VALORACION COMMEDIA DELL'ARTE EN LA FORMACION (elaboración propia)**

		Poco relevante	Medio	Muy relevante	Total
Dedicación: dirección	Sí	2,1%	4,3%	93,6%	100,0%
	No	0,8%	21,8%	77,4%	100,0%
Total		1,1%	17,2%	81,7%	100,0%

(Chi cuadrado 7,941;  $p=0,019$ )

### 9.3.3.3. Inferencias significativas según dedicación: Docencia

Los docentes conceden alta relevancia a la disciplina de Acrobacia, mientras el resto, aunque también le concede alta relevancia, lo hace más discretamente y reparte sus respuestas entre las tres posibilidades.

**Tabla 66. ACROBACIA (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: docencia	Sí	1,8%	10,7%	87,5%	100,0%
	No	9,7%	20,2%	70,2%	100,0%

Total	7,2%	17,2%	75,6%	100,0%
-------	------	-------	-------	--------

(Chi cuadrado 6,861;  $p=0,032$ )

También destaca el valor alto, de un 71,4% de los docentes encuestados, sobre la disciplina Teorías del Espectáculo, frente al reparto de opiniones del resto de participantes, tendentes hacia una valoración media-alta.

**Tabla 67. TEORIAS DEL ESPECTACULO (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: docencia	Sí	10,7%	17,9%	71,4%	100,0%
	No	12,9%	34,7%	52,4%	100,0%
Total		12,2%	29,4%	58,3%	100,0%

(Chi cuadrado 6,248;  $p=0,044$ )

El 81,8% de los participantes que no se dedican a la docencia opinan que la *Commedia dell'Arte* fue muy útil en su incorporación a la vida profesional. El grupo docente reparte más sus respuestas aunque le concede un 63% de resultados positivos.

**Tabla 68. COMMEDIA DELL'ARTE EN LA INCORPORACIÓN A LA VIDA PROFESIONAL (elaboración propia)**

		Poco útil	Utilidad moderada	Muy útil	Total
Dedicación: docencia	Sí	17,4%	19,6%	63,0%	100,0%
	No	9,1%	9,1%	81,8%	100,0%
Total		11,5%	12,2%	76,3%	100,0%

(Chi cuadrado 6,357;  $p=0,042$ )

#### 9.3.3.4 Inferencias significativas según dedicación: Otros (Escenografía, dramaturgia, producción y técnicos de escena)

El grupo codificado como “otros” considera de alta relevancia la disciplina de Acrobacia, con un contundente 89,8% de respuestas positivas frente a un 70% del resto de participantes.

**Tabla 69. ACROBACIA (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: otros	Sí	4,1%	6,1%	89,8%	100,0%
	No	8,5%	21,5%	70,0%	100,0%
Total		7,3%	17,3%	75,4%	100,0%

(Chi cuadrado 7,672;  $p=0,022$ )

También parece separarse de la opinión del resto en cuanto la relevancia de la disciplina Lenguaje Musical, a la que concede el 69,4% de respuestas positivas, mientras que los demás grupos reparten mucho más sus opiniones entre las tres opciones.

Tabla 70. LENGUAJE MUSICAL (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: otros	Sí	6,1%	24,5%	69,4%	100,0%
	No	18,5%	33,1%	48,5%	100,0%
Total		15,1%	30,7%	54,2%	100,0%

(Chi cuadrado 7,322;  $p=0,026$ )

Prácticas de Interpretación es una disciplina mejor valorada por el resto de grupos, que por el grupo de Escenografía, Dramaturgia, Producción y Técnicos de Escena, que responde en un 38,8% que es de relevancia media y en un 49% de alta relevancia.

Tabla 71. PRACTICAS INTERPRETACION (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: otros	Sí	12,2%	38,8%	49,0%	100,0%
	No	10,8%	20,8%	68,5%	100,0%
Total		11,2%	25,7%	63,1%	100,0%

(Chi cuadrado 6,699;  $p=0,035$ )

Este grupo también se desmarca ligeramente del resto en su valoración de la disciplina de Historia de las Artes del Espectáculo, concediéndole un 79,6% de valor positivo mientras que el resto de grupos reparte opiniones entre las tres posibilidades.

Tabla 72. HISTORIA ARTES ESPECTACULO (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Dedicación: otros	Sí	12,2%	8,2%	79,6%	100,0%
	No	11,5%	26,2%	62,3%	100,0%
Total		11,7%	21,2%	67,0%	100,0%

(Chi cuadrado 7,027;  $p=0,030$ )

### 9.3.4. Inferencias significativas según curso

Este es un grupo compuesto solo por los alumnos y alumnas de todas las especialidades de la ESAD de Galicia, que respondieron al cuestionario. Un total de 46 participantes. Solo se han encontrado inferencias significativas en dos casos. El grado de conocimiento de la *Commedia dell'Arte* crece sustancialmente en 3º y 4º, y en el alumnado de 4º ya se observa cierta incorporación a la vida profesional: un 22,2% ha participado en algún montaje de *Commedia dell'Arte* profesional o aficionado.

Tabla 73. GRADO DE CONOCIMIENTO DE LA COMMEDIA DELL'ARTE (elaboración propia)

		Nivel teórico (mínimo)	Nivel práctico (medio)	Nivel profesional (alto)	Total
Curso:	1º	50,0%	37,5%	12,5%	100,0%

	2°	66,7%	16,7%	16,7%	100,0%
	3°	21,4%	71,4%	7,1%	100,0%
	4°		77,8%	22,2%	100,0%
Total		23,9%	60,9%	15,2%	100,0%

(Chi cuadrado 16,176;  $p=0,013$ )

Respecto a la otra discrepancia, se refiere a la disciplina de Teoría e Historia del Arte, que solo parece obtener buenos resultados entre el alumnado de 2° curso; los de 1° tienen las opiniones más dispersas, pero en 3° la mayoría le concede una relevancia media y en 4° incluso hay más valores negativos que positivos.

**Tabla 74. TEORIA HISTORIA DEL ARTE (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	
Curso:	1°	25,0%	12,5%	62,5%	100,0%
	2°		33,3%	66,7%	100,0%
	3°		57,1%	42,9%	100,0%
	4°	38,9%	27,8%	33,3%	100,0%
Total		19,6%	34,8%	45,7%	100,0%

(Chi cuadrado 12,581;  $p=0,050$ )

### 9.3.5. Inferencias significativas según formación

En el caso de los participantes que tienen formación mínima en artes escénicas, la disciplina de Expresión Corporal se valora como de alta relevancia, mientras que el resto de individuos dispersan más sus respuestas.

**Tabla 75. EXPRESION CORPORAL (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	
Nivel de formación	Mínimo: cursillos	4,5%	20,5%	75,0%	100,0%
	Medio: ESAD o Escuelas privadas o municipales	20,3%	30,5%	49,2%	100,0%
	Alto: Máster y doctorado	15,8%	26,3%	57,9%	100,0%
Total		16,0%	27,6%	56,4%	100,0%

(Chi cuadrado 9,985;  $p=0,041$ )

A medida que crece el nivel de formación se valora de forma más alta la disciplina de Danza, llegando a alcanzar un 94,7% de respuestas positivas en el grupo de postgraduados, mientras el grupo de menos formación reparte más sus respuestas que tienden a un valor medio-alto.

Tabla 76. DANZA (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Nivel de formación	Mínimo: cursillos	11,4%	20,5%	68,2%	100,0%
	Medio: ESAD o Escuelas privadas o municipales	2,5%	11,9%	85,6%	100,0%
	Alto: Máster y doctorado		5,3%	94,7%	100,0%
Total		4,4%	13,3%	82,3%	100,0%

(Chi cuadrado 10,996;  $p=0,027$ )

En el caso de Prácticas de Interpretación, la valoración más positiva viene de los participantes con formación mínima, mientras los otros dos grupos le dan un valor medio-alto.

Tabla 77. PRACTICAS INTERPRETACION (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Nivel de formación	Mínimo: cursillos		22,7%	77,3%	100,0%
	Medio: ESAD o Escuelas privadas o municipales	16,1%	25,4%	58,5%	100,0%
	Alto: Máster y doctorado	15,8%	31,6%	52,6%	100,0%
Total		12,2%	25,4%	62,4%	100,0%

(Chi cuadrado 9,617;  $p=0,047$ )

En este caso, en relación a la disciplina de Análisis de espectáculos, la diferencia reside en la baja valoración que hacen de la disciplina los participantes con niveles de formación más altos. También destaca la valoración media que otorgan los encuestados con menos formación.

Tabla 78. ANALISIS ESPECTACULOS (elaboración propia)

		Poca	Media	Alta	Total
Nivel de formación	Mínimo: cursillos	6,8%	43,2%	50,0%	100,0%
	Medio: Esad o Escuelas privadas o municipales	13,6%	28,8%	57,6%	100,0%
	Alto: Máster y doctorado	31,6%	15,8%	52,6%	100,0%
Total		13,8%	30,9%	55,2%	100,0%

(Chi cuadrado 9,983;  $p=0,041$ )

### 9.3.6. Inferencias significativas según nivel de conocimiento de la *Commedia dell'Arte*

Aquellos participantes que han trabajado en algún espectáculo de *Commedia dell'Arte*, dan en un 87,2% una relevancia alta a la disciplina de Mimo, mientras que los otros dos grupos, con más intensidad entre los participantes con nivel mínimo de conocimientos de

*Commedia dell'Arte*, reparten sus respuestas situadas en el resultado de relevancia media.

**Tabla 79. MIMO (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Grado de conocimiento <i>Commedia dell'Arte</i>	Nivel teórico (mínimo)	6,3%	34,4%	59,4%	100,0%
	Nivel práctico (medio)	2,9%	18,6%	78,4%	100,0%
	Nivel profesional (alto)	6,4%	6,4%	87,2%	100,0%
Total		4,4%	18,2%	77,3%	100,0%

(Chi cuadrado 11,305;  $p=0,023$ )

La disciplina de Dramaturgia está peor valorada por los encuestados que han trabajado en espectáculos de *Commedia dell'Arte* que por el resto de participantes. Este grupo le concede hasta un 40,4% de relevancia media y un 53,2% de alta relevancia.

**Tabla 80. DRAMATURGIA (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Grado de conocimiento <i>Commedia dell'Arte</i>	Nivel teórico (mínimo)	6,3%	18,8%	75,0%	100,0%
	Nivel práctico (medio)	10,8%	11,8%	77,5%	100,0%
	Nivel profesional (alto)	6,4%	40,4%	53,2%	100,0%
Total		8,8%	20,4%	70,7%	100,0%

(Chi cuadrado 16,762;  $p=0,002$ )

A pesar de que los tres grupos coinciden en la alta relevancia de la disciplina de Literatura Dramática, solo un 2,9% de los participantes del grupo de nivel medio le otorga relevancia media, mientras que el resto de respuestas está polarizado, lo que significa que los participantes de ese grupo que no tienen afinidad con esta disciplina, no dudan en otorgarle la menor valoración, aunque estos solo suponen un 7,8% de individuos.

**Tabla 81. LITERATURA DRAMÁTICA (elaboración propia)**

		Poca	Media	Alta	Total
Grado de conocimiento <i>Commedia dell'Arte</i>	Nivel teórico (mínimo)	6,3%	15,6%	78,1%	100,0%
	Nivel práctico (medio)	7,8%	2,9%	89,2%	100,0%
	Nivel profesional (alto)	2,1%	14,9%	83,0%	100,0%
Total		6,1%	8,3%	85,6%	100,0%

(Chi cuadrado 10,205;  $p=0,037$ )

La última de las diferencias significativas entre los grupos reside en el alto interés que tiene la *Commedia dell'Arte* como espectáculo para aquellos que han trabajado en algún espectáculo del estilo, como cabe esperar. El resto de participantes dispersan más sus respuestas.

Tabla 82. VALORACIÓN DE LA COMMEDIA DELL'ARTE COMO ESPECTACULO (elaboración propia)

		Poco interés	Medio	Alto interés	
Grado de conocimiento <i>Commedia dell'Arte</i>	Nivel teórico (mínimo)	12,5%	34,4%	53,1%	100,0%
	Nivel práctico (medio)	8,8%	33,3%	57,8%	100,0%
	Nivel profesional (alto)	2,1%	12,8%	85,1%	100,0%
Total		7,7%	28,2%	64,1%	100,0%

(Chi cuadrado 12,827;  $p=0,012$ )

#### 9.4. RECAPITULACIÓN

Este último apartado pretende, a través de la interpretación de los datos, conectar los resultados con el objetivo planteado para este punto de nuestra investigación. Cabe recordar que nuestro estudio consistía en realizar un análisis de la presencia, la relevancia y la postura que respecto de la utilidad de la práctica de la *Commedia dell'Arte* mantienen:

- A. Profesorado especialista (a través de cuestionarios abiertos y entrevistas en profundidad a diversas personas que son reconocidas como una autoridad en el campo de la formación actoral y la *Commedia dell'Arte*). Fase que cumplimos en los dos capítulos anteriores.
- B. Alumnado de Arte Dramático (a través de un cuestionario cerrado a los alumnos y alumnas de la ESAD de Galicia).
- C. Profesionales del medio (a través de un cuestionario cerrado a los miembros de la Asociación de Actores e Actrices de Galicia [AAAG] y a un grupo voluntario de profesionales de las artes escénicas).

El punto A ya fue tratado en los capítulos 7 y 8, con lo que trataremos los B y C.

Por tanto, procedemos a continuación con la recapitulación de los datos obtenidos. Los participantes procedentes de los 3 grupos descritos en la muestra han sido reagrupados para afrontar la descripción y el análisis inferencial de los datos recogidos: Alumnos, con 48 miembros; AAAG con 24 y Facebook con 109. El 63% de los individuos reside en Galicia, aunque hay participantes de diferentes puntos de España, Europa y América. En caso del alumnado la mayoría son de 3º y 4º. A pesar de que todas las dedicaciones planteadas tienen presencia, la mayoría son actores o actrices, hasta en un 84%, seguido de directores de escena y docentes que suponen el 26% y 31,1% respectivamente. En caso del alumnado, el 68% es de la especialidad de Interpretación. El 65,2% de los encuestados manifiesta haberse formado en alguna de las ESAD o en escuelas privadas o municipales con programas de 2 o más años de duración. El 24,3% solo ha realizado cursos puntuales y el 10,5% es doctor o tiene algún máster en artes escénicas.

El nivel de conocimiento de la *Commedia dell'Arte* es teórico-práctico en un 56,4% de los casos, y un 24,3% de los individuos ha trabajado en algún espectáculo profesional o *amateur* del estilo. El 60% ha asistido varias veces a espectáculos de *Commedia dell'Arte* y para el 61,4% resultan de alto interés.

Para el 81,8% de los participantes la *Commedia dell'Arte* es muy relevante en la formación actoral. El 84% afirma que ha sido muy relevante en su propia formación y el 76% que ha sido muy útil para su incorporación en la vida profesional. El 54,7% la incluiría como

contenido del temario de la disciplina de Interpretación, el 26% crearía una disciplina independiente y el 19,3% la mantendría como optativa.

Las disciplinas de mayor relevancia para el conjunto global de los encuestados son Movimiento Expresivo, Sistemas de Interpretación y Técnica Vocal. Es pertinente poner atención en el hecho de que varias de las disciplinas sometidas a esta valoración suponen contenidos que forman parte de la *Commedia dell'Arte*, como es el caso de Movimiento Expresivo, Técnica Vocal, Danza, Mimo, Acrobacia o Canto, cuyas valoraciones figuran entre las 10 primeras del ranking. Como contenido, la *Commedia dell'Arte* se encuadra dentro de las materias de Prácticas y Sistemas de Interpretación y supone un modelo de Taller Integrado de Interpretación, con lo que las altas valoraciones de todas estas disciplinas son indicativo de la alta valoración que se otorga a la *Commedia dell'Arte*, que simulando que fuera una disciplina más del currículo, se situaría en el puesto número 7.

Respecto al análisis inferencial, las cuestiones que han revelado mayores diferencias son las valoraciones de las disciplinas de Expresión Corporal, Acrobacia y Prácticas de Interpretación. Comenzamos por observar las diferencias detectadas según los tres perfiles que componen la muestra, que es donde se han detectado más discrepancias, entre las que destaca que en la mayoría de los casos los grupos de AAAG y Alumnado han elegido opciones distintas que el grupo de Facebook.

Llama la atención el resultado obtenido en la materia de Acrobacia, que el grupo de Facebook valora positivamente en un 100%, mientras que los otros dos perfiles le dan un valor medio. Lo mismo ocurre con Dicción y Expresión Oral, aunque en este caso es el grupo de la AAAG el que le concede un 100% y los otros dos perfiles le dan un valor medio. En lo tocante a la *Commedia dell'Arte*, el perfil de Facebook le da una valoración alta mientras los otros dos grupos le conceden solo una valoración media.

La siguiente referencia es el lugar de residencia en la que ha destacado que, evidentemente en Italia hay un alto conocimiento de la *Commedia dell'Arte* en contraste con el resto de grupos. Los residentes en Galicia coinciden con los residentes en Italia en su reconocimiento de la utilidad de la *Commedia dell'Arte* para la incorporación a la vida profesional.

En cuanto a la dedicación, los actores y actrices destacan en su diferente valoración de disciplinas como Sistemas de Interpretación, Prácticas de Interpretación, Expresión Corporal, Técnica Vocal y Producción. Los directores y directoras valoran en un 93,6% a la *Commedia dell'Arte* como de alta relevancia en la formación actoral. Destacan por una valoración inferior que el resto en Prácticas de Interpretación, Sistemas de Interpretación y Producción. El grupo de docentes se diferencia en su valoración alta de las disciplinas de Acrobacia y Teorías del Espectáculo, mientras que valora de forma algo inferior la utilidad de la *Commedia dell'Arte* en la incorporación a la vida profesional. Los Escenógrafos, Dramaturgos, Productores y Técnicos de Escena se distinguen en sus valoraciones de Acrobacia y Lenguaje Musical, que son más altas que en los otros grupos y por sus valoraciones de Prácticas de Interpretación e Historia de las Artes del Espectáculo que son algo más bajas que las del resto.

Según los cursos en los que estén matriculados los alumnos y alumnas demuestran diferencias en el conocimiento de la *Commedia dell'Arte*, superior entre los de 3º y 4º. La materia de Historia del Arte está valorada positivamente solo en 2º, mientras que en 4º tiene incluso una valoración muy baja.

Según el nivel de formación encontramos que los participantes que declararon tener

menos formación, conceden alta relevancia a la Expresión Corporal y a Prácticas de Interpretación. La materia de Danza asciende en valoración proporcionalmente según sube el nivel de formación, hasta el 94,7%. Al contrario ocurre con Análisis de Espectáculos, que recibe menor valor cuanto más formación declaran los encuestados.

Por último, los participantes que han trabajado en espectáculos de *Commedia dell'Arte*, conceden una relevancia alta a la materia de Mimo y menos relevancia que el resto a la de Dramaturgia.

Siendo así, podemos concluir que la presencia de la *Commedia dell'Arte* en el entorno profesional no es baja, existiendo posibilidades de asistir a espectáculos del estilo con relativa frecuencia. Asimismo, existen compañías profesionales y amateur que producen espectáculos de *Commedia dell'Arte* en las que poner en práctica esta formación específica.

Es destacable la alta relevancia que los directores y directoras le otorgan como parte de la formación actoral, mientras que los docentes le dan una relevancia media para la incorporación a la vida profesional.

En relación a la utilidad práctica que le conceden, es destacable que la sitúan en un puesto muy elevado entre las disciplinas de Arte Dramático y que aquellas que forman parte del estilo también aparecen entre las 10 primeras. El 81% de los participantes en estos cuestionarios cerrados opina que es muy relevante en la formación actoral.





## CAPÍTULO 10 TRIANGULACIÓN

Para alcanzar nuestro objetivo general consistente en aportar una información rigurosa, contrastada y sistematizada sobre el estado de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral tratamos, hasta este punto, de encontrar evidencias que, tanto desde un punto de vista teórico como práctico, nos sirvieran para interpretar la relevancia y la pertinencia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral. Pues bien, en esta última fase de la investigación pretendemos cumplir con nuestro tercer estudio aportando un análisis que, mediante la triangulación de las fuentes consultadas, identifique los principales puntos de acuerdo respecto del objetivo general planteado, tal y como referimos a lo largo de este capítulo.

### 10.1. PLANIFICACIÓN

Tras la presentación de resultados llevada a cabo en los capítulos precedentes procedemos, ahora, a su triangulación para lo que hemos realizado la planificación que aquí exponemos. Como anunciamos en el capítulo correspondiente a la metodología, hemos desglosado nuestro objetivo principal en tres estudios que llevan asociada una batería de preguntas. Para dar respuesta a estas cuestiones contrastamos los resultados de los diferentes estudios como fuentes de información y de datos. Asimismo, y con el fin de facilitar el manejo de los distintos elementos, hemos asignado unos sencillos códigos alfanuméricos a cada estudio, a cada fuente de información y a cada bloque temático, que relacionamos a continuación:

Tabla 83. CÓDIGOS (elaboración propia)

ESTUDIOS	FUENTES DE INFORMACIÓN	BLOQUES TEMÁTICOS
MARCO TEÓRICO	MT Bibliografía	MT-1 Historia MT-2 Definición MT-3 Formación actoral MT-4 Técnica MT-5 Actualidad MT-6 Vigencia MT-7 Relevancia

<b>ESTUDIO 1 ANÁLISIS DOCUMENTAL</b>	F1 Guías docentes	F1-1 Formación ESAD F1-2 Presencia <i>Commedia dell'arte</i> F1-3 Formación <i>Commedia dell'arte</i> en ESAD F1-4 Técnica: Competencias y contenidos comunes
<b>ESTUDIO 2A CUESTIONARIOS ABIERTOS</b>	F2 Profesores ESAD	F2-1 Historia F2-2 Definición F2-3 Actualidad F2-4 Formación F2-5 ESAD F2-6 Crítica
<b>ESTUDIO 2A ENTREVISTAS</b>	F3 Especialistas	F3-1 Definición F3-2 Vigencia F3-3 Técnica F3-4 Formación actoral F3-5 Perspectiva crítica F3-6 Relevancia
<b>ESTUDIO 2B CUESTIONARIOS CERRADOS</b>	F4 Alumnado	F4-1 Formación F4-2 Conocimientos <i>Commedia dell'arte</i> F4-3 Valoración materias ESAD F4-4 <i>Commedia dell'arte</i> como espectáculo F4-5 <i>Commedia dell'arte</i> como formación F4-6 <i>Commedia dell'arte</i> en las ESAD
<b>ESTUDIO 2C CUESTIONARIOS CERRADOS</b>	F5 Profesionales	F5-1 Formación F5-2 Conocimientos <i>Commedia dell'arte</i> F5-3 Valoración materias ESAD F5-4 <i>Commedia dell'arte</i> como espectáculo F5-5 <i>Commedia dell'arte</i> como formación F5-6 <i>Commedia dell'arte</i> en las ESAD

Las correspondencias entre las diferentes fuentes, a las que hay que añadir la información recabada en el marco teórico, se articulan mediante una serie de líneas de confluencia de los diferentes bloques temáticos. Dichas líneas nos guiarán en la identificación de los principales puntos de acuerdo entre las fuentes. En el siguiente cuadro exponemos de forma gráfica la configuración de dichas líneas de confluencia de forma que, en la primera columna, situamos los temas tratados y, en cada fila, los códigos de las fuentes de información que han tocado cada tema a lo largo del trabajo. La triangulación consistirá en contrastar los datos recabados acerca de cada tema según los datos extraídos de las distintas fuentes de información:

Tabla 84. TRIANGULACIÓN (ESTUDIO 3) (elaboración propia)

LÍNEAS DE CONFLUENCIA	MARCO TEÓRICO	FUENTE 1	FUENTE 2	FUENTE 3	FUENTES 4 Y 5
<b>DEFINICIÓN E HISTORIA</b>	MT-1 Historia MT-2 Definición		F2-1 Historia F2-2 Definición	F3-1 Definición	

FORMACIÓN	MT-3 Formación actoral	F1-1 Formación ESAD	F2-4 Formación F2-5 ESAD	F3-4 Formación actoral	F4/5-1 Formación F4/5-3 Valoración materias ESAD
COMMEDIA DELL'ARTE EN ESAD		F1-3 Formación <i>Commedia dell'arte</i> en ESAD	F2-4 Formación F2-5 ESAD	F3-4 Formación actoral	F4/5-6 <i>Commedia dell'arte</i> en las ESAD
TÉCNICA/DIDÁCTICA DE LA COMMEDIA DELL'ARTE	MT-4 Técnica	F1-4 Técnica: Competencias y contenidos comunes	F2-4 Formación F2-5 ESAD	F3-3 Técnica	F4/5-5 <i>Commedia dell'arte</i> Como formación
ACTUALIDAD/VIGENCIA/ RELEVANCIA	MT-5 Actualidad MT-6 Vigencia MT-7 Relevancia	F1-2 Presencia <i>Commedia dell'arte</i>	F2-3 Actualidad	F3-2 Vigencia F3-6 Relevancia	F4/5-2 Conocimientos <i>Commedia dell'arte</i> F4/5-4 Como espectáculo

## 10.2. DESARROLLO

A continuación, tratamos de dar respuesta a las preguntas de investigación planteadas apelando a las fuentes de información que se han referido a cada tema tratado. Como cabe esperar, dependiendo de cada enunciado, cada fuente arroja mayor o menor cantidad de información con lo que las respuestas se nutrirán en mayor o menor medida de las fuentes de información más pertinentes.

Un primer grupo de preguntas está encaminado a comprender los fundamentos sobre los que se basan la *Commedia dell'Arte* y la formación actoral, analizando su presencia y su relevancia tanto desde una perspectiva histórica como teórica:

### a) ¿Cuál es el origen de la *Commedia dell'Arte*?

La respuesta a esta pregunta no está carente de disquisiciones, no encontrándonos con una respuesta unívoca que resuelva taxativamente la cuestión acerca del origen de la *Commedia dell'Arte*, siendo a través del análisis de las aportaciones de las fuentes objeto de este estudio (MT-1 y MT-2; F2-1 y F2-2; F-3) como se puede realizar una aproximación al origen y posterior evolución y desarrollo de este estilo teatral.

Fernández Valbuena (2006; MT-2) indica que el término *Commedia dell'Arte* fue acuñado en el s. XVII por Giuseppe Baretti en sus comentarios a una edición de Goldoni datada en 1750 y, aunque según Henke (2002; MT-2) este término ya se utilizaba con anterioridad, esta anotación no hizo más que constatar la denominación, en sentido estricto de la palabra, de este estilo teatral, pues Uribe (1983; MT-1) señala que existía ya desde época renacentista o, incluso, finales de la Edad Media, cuando se denominaba de *histrioni* o *all'Improvisso* y que venía siendo desarrollada por *ateliers*, artesanos o profesionales de la interpretación que se organizaban en compañías profesionales en Italia, de lo que tenemos

primera noticia en 1545, cuando en Padua se firma ante notario el primer acta de constitución de una compañía de teatro profesional. Estas agrupaciones artísticas transmitían sus conocimientos de generación en generación, con lo que dedicaban su día a día a aprender rutinas y técnicas para la escena, añade Javier Oliva (F3-1), permitiéndoles hacer de su trabajo no sólo una práctica temporal sino anual.

Cabe tener en cuenta el origen remoto de la *Commedia dell'Arte* en las *Farsas Atelanas*, una afirmación que parece resultar poco contundente para Fernández (2006; MT-1), aunque es indudable según Oliva y Torres (1997; MT-2) que, cuando los comediantes pusieron en pie su sistema y técnicas, sí conocían la existencia y las formas de estos estilos en los que seguramente se inspiraran, pues ambas contienen una serie de trazos que llevan a pensar en la influencia de las *Farsas Atelanas* para la configuración de la *Commedia dell'Arte*, tales como la improvisación del texto en escena, los personajes tipificados que se repiten en todas las piezas, el empleo de máscaras características que definen a cada personaje y la presencia de la música y el canto.

En segundo lugar, Segura (2001; MT-2) establece que entre las diversas manifestaciones de comedia de tradición latina, la *Commedia dell'Arte* guarda múltiples similitudes con la *Fabula Palliata* de tradición romana, siendo posible que sus modelos de personajes tipificados sirvieran como base a la construcción de determinados personajes como *Zanni*, *Pantalone* o *Capitano*, aunque, si bien es cierto, estos personajes bien pudieran ser resultantes de la observación de las gentes de cualquier época, confiriéndoles, este hecho, una dimensión universal. En este sentido, a continuación referimos algunos de estos personajes de la *Palliata* que encuentran su correspondencia en la *Commedia dell'Arte*:

Tabla 85. PERSONAJES CARACTERÍSTICOS F. PALLIATA vs COMMEDIA DELL'ARTE (elaboración propia)

<i>Fábula Palliata</i>	Personaje (y características)	<i>Commedia dell'Arte</i>
<b>Senex</b> (Viejo)	Padre severo y colérico que compite a veces con su propio hijo.	Podría tratarse del precedente de <b>Pantalone</b> .
<b>Adulescens</b> (Joven)	Aunque debería ser el protagonista, está relegado a un segundo plano. Es un joven atormentado, un poco bobo y siempre dispuesto a pasar sus responsabilidades a su criado.	Recuerda a <b>Flavio</b> , el <b>Innamorato</b> .
<b>Puella</b> , <b>Ancilla</b> o <b>Virgo</b> (Muchacha)	Dada su poca libertad de acción, suelen ser personajes sin mucha presencia escénica, pasivas y encerradas en la casa bajo el cuidado de una criada anciana ( <i>anus</i> ).	Aquí encontramos los rasgos de <b>Isabella</b> , la <b>Innamorata</b> .
<b>Matrona</b> o <b>Uxor</b> (Esposa)	Normalmente charlatana, gruñona y que atormenta al marido.	Probablemente, predecesora de la <b>Signora Rosaura</b> .

<b>Meretrix</b> (Prostituta)	Suele ser una figura opuesta a la anterior. Comercia con su cuerpo, viviendo obsesionada con él. Suelen ser mentirosas y su máxima preocupación es el dinero. Dentro de las figuras femeninas es la que más libertad de acción tiene	Con matices, podría ser la inspiración de: - la <b>Servetta</b> - la <b>Colombina</b> - la <b>Signora Rosaura</b> .
<b>Servus</b> (Esclavo), siendo el más característico el <b>Servus Callidus</b> .	El verdadero protagonista de la comedia. Astuto, hábil, mentiroso y dispuesto a todo para ayudar a su amo.	Aquí, encontramos a los ancestros del <b>Primo Zanni</b> .
<b>Anus</b> (Criada)	Es la criada anciana, obediente y trabajadora que está al cuidado de la niña. En ocasiones, se les atribuye una afición desmedida por el vino.	Este personaje no tiene una apariencia frecuente en la <i>Commedia dell'Arte</i> , aunque podemos encontrarla en todo el teatro del Barroco como el <i>Ama</i> . No obstante, podría recordar a <b>Colombina</b> .
<b>Parasitus</b> (Parásito)	Gracioso, dispuesto a todo por dinero. Adulador y siervo astuto.	Este es el antecesor probable del <b>Secondo Zanni</b> .
<b>Leno</b> (Traficante de esclavos y alcahuete)	Exageradamente inmoral y obsceno. Contribuye a complicar la trama retardando el final feliz.	En él, aunque con matices, encontramos los rasgos de <b>Pantalone</b> . También podría tener rasgos identificables con el <b>Capitano</b> .
<b>Coquus</b> (Cocinero)	Los cocineros aparecen normalmente como ladrones, aunque otras veces son personajes alegres y trabajadores.	Observamos rasgos del <b>Dottore Balanzone</b> .
<b>Miles</b> (Soldado)	Fanfarrón, cobarde y bocazas.	Sin duda, un ancestro del <b>Capitano</b> .

Asimismo, como indica Segura (2001; MT-1), máscaras, música, canto, comicidad y personajes tipificados son elementos que, inexorablemente, vinculan la *Fabula Palliata* con la *Commedia dell'Arte*.

En tercer lugar, Marchante (2006; MT-1) vincula los *scenari* con versiones de historias épicas antiguas y/o adaptaciones de obras de Plauto y Terencio, de pastorales e incluso de tragedias griegas, tal y como indica también Ferrone (2011; MT-1).

En la época medieval es prudente diferenciar dos momentos básicos. Durante el oscurantismo altomedieval propiciado en gran medida por un creciente ascenso del Cristianismo, tiene lugar la prohibición de todo tipo de espectáculo de raíces greco-latinas, dando lugar a un abandono de estas tradiciones cómicas. Tendrán que pasar varios siglos, ya en el bajomedievo, para que el teatro se convierta en un instrumento para propagar la fe, apareciendo en este momento una fuerte tradición de moralidades, interludios o autos, muy prolíficos en el teatro inglés, centroeuropeo o portugués según Pérez (1997; MT-2).

No obstante a estos impedimentos y simultáneamente al teatro religioso, Huerta (1984; MT- 2) señala la existencia de un teatro profano de viejo arraigo popular constituido en un principio por los llamados *juegos de escarnio* en los que los actores viajaban en carro repitiendo sus interpretaciones con sus útiles de trabajo, según Rojas (1972; MT-2). Por otro lado, Pérez (1997; MT-1) señala también la aparición del *momo*, como el espectáculo profano de carácter cortesano más representativo de esta época y que incluía danza, música y máscaras, toda una serie de rasgos, estos, comunes con la *Commedia dell'Arte*.

Y llegados a este punto, según Fernández (2006; MT-1), es en la Alta Edad Media cuando la *Commedia dell'Arte* esboza la mayor parte de sus rasgos, aquellos por los que la conocemos y entendemos hoy día. Y ése momento es de Italia, donde tenían lugar representaciones de comedias populares improvisadas por *histriones* hasta que, ya en el siglo XVI, personas con cierta, o mucha, formación literaria, y con posibles económicos, comenzaron a reunirse en compañías organizadas y a especializarse en el diseño y la interpretación de espectáculos, combinando sus conocimientos con la tradición oral de un saber transmitido por *juglares* y *buffoni* que llegaron a constituir un verdadero cuerpo enciclopédico que cuajó durante el Renacimiento.

Es clave, pues, el citado primer contrato escrito de una compañía de teatro profesional de que se tiene constancia: la *Fraternale Compagnia di Sir Maphio de Padua*, datado el 25 de febrero de 1545, valioso tanto por su forma como por su contenido, como fuente documental incontestable, constituyendo el primer acta de constitución de una empresa profesional de teatro firmada ante notario y en la que se puede observar el minucioso y exquisito grado de organización con el que contaban estos grupos artísticos. Tanto es así, que Ferrone (2011; MT-1) indica que resultó ser el modelo organizativo, contractual y logístico que desde aquel momento siguieron el resto de compañías italianas y, según Listerman (1980; MT-1), después españolas, a través de la venida de Alberto Naselli (Zan Ganassa), del que Lope de Rueda se vio muy influenciado.

Tal y como afirma Henke (2002; MT-2), ya desde principios del siglo XVI nos encontrábamos en Venecia con incipientes compañías organizadas de bufones y autores-actores semi-profesionales que precedieron a los actores profesionales y que actuaban al estilo de la *Commedia all'improvviso*, sentando las bases de la futura *Commedia dell'Arte*. E, incluso, Fulchignoni (1990; MT- 2) añade que la influencia de las diferentes culturas que convivían en la Venecia de la época, entre las que se incluían las orientales, fueron determinantes para la configuración del estilo.

Como afirma Nicoll (1977; MT-2), a finales del siglo XVI, la *Commedia dell'Arte* fue extendiendo su influjo por toda Europa: en España, cuando Lope de Vega estaba por iniciar su esplendorosa carrera; en Inglaterra, cuando se estaba preparando el camino para Shakespeare y a los territorios germánicos y eslavos, cuando estos carecían aún de teatros nacionales y su situación social no favorecía la aparición de un teatro popular. Así a todo, la acogida fue muy distinta en cada país pero, en todos los casos, dejó una imborrable huella en el teatro y la literatura posteriores.

Recopilando, la actriz Fabiana Gastaldello (F3-1), desde su amplia trayectoria docente y vasta formación actoral, corrobora que la *Commedia dell'Arte* ahonda sus orígenes, teniendo en cuenta los términos y matices anteriormente expuestos, en la tradición teatral greco-latina, llegándose a desarrollar por completo durante el Renacimiento, para culminar en Padua con el reconocimiento del actor profesional como una figura que sería aceptada en un registro de Artes y Oficios, tal y como constata el documento contractual de 1545.

Pero la evolución de la *Commedia dell'Arte* debe ser contemplada desde distintos puntos de vista, ya que existen diferencias entre la que nace y se desarrolla dentro de Italia, la que evolucionó en el extranjero y la que se mantuvo dentro de Italia pero recibió gran influjo de referentes externos. Y es que, en el siglo XVIII, la *Commedia dell'Arte* ya tenía más presencia en París que en las propias Venecia o Florencia, activándose un flujo importante de comunicación entre los territorios separados por los Alpes (MT-1).

Con el paso del tiempo y el asentamiento en Francia, las compañías tuvieron que modificar su forma de dirección y actuación, debido a que sus espectáculos antes estaban diseñados siguiendo un modelo de producción para compañías itinerantes, y ahora se habían convertido en residentes. El lenguaje era una de las trabas, lo que les llevó a buscar nuevas formas de llegar al público, como señala Pandolfi (1957; MT-1) y se buscó la espectacularidad en el uso de decorados y aparatos dinámicos para crear “efectos especiales”, remodelando la estructura de las obras para justificar los aparejos, como indican Nicoll (1977) y Uribe (1983; MT-1), haciendo que la trama los incluyera o que girara en torno a ellos.

A pesar de un creciente interés por los actores italianos por parte del público parisino, las diferentes tendencias teatrales europeas acabaron por hacer que la *Commedia dell'arte* desapareciese o perdiese sus características. En Inglaterra se convirtió en pantomima y en Francia se rebajó al nivel del *vaudeville*, hasta liquidarla. En Italia sucedió de manera distinta, pero también sucedió. Durante el siglo XVIII aún hubo compañías interesantes y de relevancia, capaces de igualar a las grandes compañías antiguas, siguiendo la tradición de los *Gelosì*. Estas compañías serían vilmente atacadas y abucheadas por los enemigos de la *Commedia dell'Arte*, los reformistas, haciendo creer que estaba acabada, que resultaba insípida y que los actores habían perdido la brillantez en la improvisación.

Como hemos visto, la *Commedia dell'Arte*, tal y como la conocemos hoy día, surge y evoluciona formalmente entre los siglos XVI y XVIII, para sufrir un decaimiento a partir de la época de la reforma goldoniana del teatro italiano. Pero éste es el proceso que vive en Italia, pues en el resto de Europa, como señala Uribe (1983; MT-2), fundamentalmente en Francia, España, Inglaterra o Rusia, el influjo de la *Commedia dell'Arte* resulta tan significativo que podríamos hablar de una continuación o una evolución de la misma, incluso, en la actualidad.

**b) ¿Cuál es la cronología concreta de la *Commedia dell'Arte*? ¿Dónde se interrumpe la línea de la tradición?**

Como apuntamos en el marco teórico (MT-5), podemos establecer el siguiente cronograma que recorre la secuencia que configura lo que entendemos hoy por la *Commedia dell'Arte* desde sus raíces ancestrales hasta hoy.

Desde luego se observa un punto de inflexión, un cambio en los modos de representar los espectáculos que hacen que la definición de *Commedia dell'Arte* a lo largo de la historia del teatro se modifique, entendiendo que los unos se refieren a un tipo de *Commedia* renacentista y los otros a un modelo más evolucionado. Con la reforma del teatro italiano llevada a cabo por Carlo Goldoni tiene lugar la decadencia y la interrupción de la línea de la tradición.

Presentamos a continuación una tabla en la que se reflejan los momentos más destacables de la evolución de este teatro, siempre desde los datos recabados de nuestras fuentes de información:

Tabla 86. CRONOGRAMA

FECHA	ACONTECIMIENTOS MÁS RELEVANTES
s. IV a.C. - II a. C.	Tradición greco-latina: <i>Farsas Atelanas</i> , <i>Fabula Palliata</i> .
Fin. de la Edad Media	Aparición de los momos (espectáculo teatral de ambiente cortesano).
Inicios del s. XVI	Comedias improvisadas por <i>histriones</i> .
1545	Registro del primer acta de la <i>Fraternale Compagnia di Sir Maphio de Padua</i> (25 de febrero de 1545).
1567	Triunfo de grandes y reconocidas actrices: Isabella Andreini, Vincenza Armani y una actriz cuyo sobrenombre era "Flaminia".
Ca. 1550-1600	Expansión de la <i>Commedia dell'Arte</i> por toda Europa: España, Francia, Inglaterra y territorios germánicos y eslavos.
1582-1620	Esplendor de la <i>Commedia dell'Arte</i> .
s. XVIII	Evolución de la <i>Commedia dell'Arte</i> fuera de Italia. Intercambio de comunicación entre los territorios transalpinos.
1697	Después del cierre del Théâtre Italien, Angelo Constantini recibe una petición para formar una compañía que se podría instaurar en la corte del rey de Polonia que llegó a tener más de cien personas. Tras quince años en Varsovia la compañía se adentró más llegando hasta Rusia y se han llegado a encontrar cuarenta obras escritas en ruso
1718	El pintor Jaques Autreau escribe la comedia <i>Le naufrage au Port-à-l'Anglais</i> .
1720	Marivaux escribe su <i>Arlequi poli par l'amour</i> y marca un nuevo estilo.
1762	La <i>Comédie Italienne</i> se fusiona con la <i>Ópera Comique</i> , suponiendo la desaparición del lenguaje italiano de los auditorios.
1787	Reforma del teatro italiano de Goldoni.
1796- 1846	Jean Gaspard Debureau crea y populariza al personaje <i>Pierrot</i> .
1819	E.T.A. Hoffman, emplea en sus obras a los personajes y tramas de la <i>Commedia dell'Arte</i> .
1862	Maurice y George Sand publican <i>Masques et bouffons</i> .
1907	Gordon Craig pone en pie su Arena Goldoni. Jacinto Benavente estrena <i>Los intereses creados</i> "comedia de polichinelas".
1913	Jacques Copeau comienza su actividad pedagógica en el Vieux Colombier.

1917	Meyerhold construye su alter-ego "Dapertutto".
1915-62	En Milán, Giorgio Strehler y en Venecia Giovanni Poli, comienzan sus investigaciones.
1947	Strehler funda el Piccolo Teatro y montan el <i>Arlecchino servitore dei due padroni</i>
1952	Amleto Sartori recupera la tradición de la fabricación de máscaras y las incluyen en el montaje del Piccolo Teatro.
1956	Jacques Lecoq funda en París su École Internationale de Théâtre, en la que la <i>Commedia dell'Arte</i> supone uno de los más relevantes fundamentos para su <i>Comédie Humaine</i> .
1957	Giovanni Poli monta <i>La Commedia degli Zanni</i> .
1968-79	Giovanni Poli crea la escuela de teatro profesional del Teatro a l'Avogaria en Venecia.
1975-Actualidad	Carlo Boso, Claudia Contin Arlecchino y Antonio Fava, entre otros, crean sus escuelas especializadas y se produce un nuevo envite de este estilo a nivel global.

### c) ¿En que se basan los autores que afirman que no existe o que desapareció?

Según nuestras fuentes de información (MT-1, MT-6 y F3-1), el siglo XVIII es el último en el que se da una fórmula semejante a la original. Parece que existen pruebas de su presencia también en el s. XIX, aunque en formas mutadas como la pantomima, los títeres, la literatura y la pintura. Parece que no era ya exactamente igual a la original, pero conservaba sus esencias a pesar del entorno socio político cambiante y los envites de la historia, que le obligaron a transformarse o efectivamente, morir. La recuperación o la continuación actual forman parte del ciclo evolutivo del género, que ahora trata de reencontrarse con sus orígenes para devolverle cierta pureza, aunque sin obviar los avances en el mundo de las artes escénicas. Antonio Fava (2007; MT-1) y Berty Tovías (F3-1) afirman que la existencia de la *Commedia dell'Arte* es un hecho histórico contrastado, en contra de lo que afirman algunos historiadores.

Es en Francia donde más se respetan los modelos originales durante el s. XIX y se siguen empleando las máscaras de *Arlequin* y *Colombine*, para acabar incluso por aportar la nueva máscara de *Pierrot*. Muy entrados ya en el siglo XIX, existen muestras de este teatro también en los títeres (Taviani y Schino, 2007; MT-1), a través de derivados de *Pulcinella*, como el *Punch* en Inglaterra, el *Barriga Verde* en Galicia o los *Títeres de Cachiporra* españoles que encontramos por ejemplo en el teatro de Federico García Lorca (Plaza, 2002; MT-1).

Muchos de los teóricos, en cambio, la dan por disuelta tras la reforma de Goldoni o siguen su rastro a través de su influjo solo a través de la literatura. Siendo así, y como afirma Tortosa Pujante en su artículo de 2015 (MT-1), desaparecería en 1801. Gastaldello (F3-1) apunta que Napoleón prohibiría definitivamente el uso de la máscara y que además, la *Commedia dell'Arte* no era del gusto particular de la época, con lo que iría quedando en un segundo plano. Berty Tovías (F3-1), ubica el hecho histórico como cerrado en los tres siglos de esplendor que se le reconocen, que luego se vuelve institucional y pierde el interés al asemejarse a cualquier otro tipo de teatro clásico. Doménech, (2005; MT-6) sugiere también cierta continuidad de la *Commedia dell'Arte* en el s. XIX, a través de la gran presencia que

tiene en la pintura y dada la existencia de compañías españolas que continuaron empleando las fórmulas y modelos de la *Commedia italiana*.

A mediados del s. XX será definitivamente redescubierta por Strehler y el Piccolo Teatro de Milán. En la actualidad, continúa estando presente no ya tanto en su forma original pero si fusionada con otras modalidades escénicas, como pueden ser el teatro-danza o el circo. Javier Oliva (F3-1) opina que sufrió cierto letargo pero que continuó existiendo a través del saber popular y del teatro en sí.

#### **d) ¿En qué consiste la *Néo-Commedia dell'Arte*?**

La Dra. Giulia Filacanapa (2015; MT-5) estudia cómo en la Europa del s. XX surgieron diversos centros de investigación dedicados al redescubrimiento de las técnicas de la *Commedia dell'Arte*, que se consideraba prácticamente desaparecida después de la “reforma” de Goldoni. Para Filacanapa, Giovanni Poli es el ejemplo más significativo de este proceso de reinención al que denomina *Néo-Commedia dell'Arte*.

Según la Dra. Filacanapa (2015; MT-5) se trata de una tradición reinventada, basada en datos no muy precisos. Esta reconstrucción tiene lugar en Italia y la protagoniza Giovanni Poli (1917-1979) desde su Teatro universitario di Ca'Foscari. La *Néo-Commedia dell'Arte* no es ni siquiera auténticamente italiana, es una visión deformada de una italianidad teatral vista desde el extranjero por maestros anteriores a Poli, como Meyerhold o Craig. Poli pretende reinterpretar las normas antiguas en un marco distinto: emplea técnicas nuevas sobre formas antiguas. Así, reconstruye los movimientos de los personajes empleando los grabados de Callot, *Balli di Sfessania* (1592-1635). Con ese punto de partida construye *La commedia degli Zanni*, una puesta en escena ejemplar que le dará prestigio internacional y que servirá de referencia a los posteriores recuperadores de la tradición.

Dos espectáculos sirvieron de escaparate para el gran lanzamiento de la *Néo-Commedia dell'Arte*, cuya difusión alcanzó públicos de todo el mundo. Además de *La commedia degli Zanni* de Giovanni Poli, de 1957 encontramos el *Arlecchino, servitore dei due padroni* de Giorgio Strehler de 1947 (MT-5 y MT-6). Antonio S. Navarro (F2-3) afirma que la visualización de aquella pieza resultó una auténtica revelación y que conocer el trabajo de los Strehler, Soleri o Sartori fue determinante para su desarrollo en el teatro.

El profesor Lluís Graells (F2-1) nos narra cómo se vivió un proceso similar al que nos referimos en el contexto de la transición española cuando se comenzaron a recuperar bailes y tradiciones que habían desaparecido durante el franquismo.

Desde aquellos años 70' hasta la actualidad, aparecen en el panorama diferentes especialistas como el pedagogo italiano Carlo Boso que fuera actor en la renombrada producción del Piccolo Teatro o el polaco Pawel Rouba, que fue profesor en el Institut del Teatre de Barcelona, quienes “al alimón” dictaron multitud de talleres y cursos a partir de entonces por todo el territorio español (F2-3).

Javier Oliva (F3-1), apela a documentos clásicos como *Il Teatro delle Favole Representative* de Flaminio Scala (1992), que certifican las formas y maneras del estilo, además de señalar la importante colección iconográfica, sobre la que advierte se debe observar con prudencia pues no se puede discernir si es fiel a la realidad, aunque está siendo utilizada para reconstruir o recrear el estilo e inspirando creaciones nuevas, apoyadas siempre en los testimonios escritos.

Con todo, podemos concluir que al hablar de *Néo-Commedia dell'Arte* nos referimos a la reconstrucción contemporánea del estilo, lo que debemos datar entre principios y mediados del s. XX.

**e) ¿Quiénes son los considerados “maestros” en la actualidad?**

El primer referente que debemos mencionar es Giovanni Poli (Filacanapa, 2015), que desde la Universidad veneciana Ca'Foscari centrará su investigación y fundamentará su metodología en el desarrollo y el estudio del cuerpo, la voz y la sensibilidad artística, además de indagar y transmitir la función social y educativa del teatro como describe Filacanapa de forma excepcional en su tesis de 2015. Estos contenidos los articulará desde las materias de Interpretación, improvisación e historia del teatro. Poli se fija en las técnicas de composición, en las dinámicas del juego y el trabajo con las máscaras, para desarrollar el entrenamiento fundamentado en la *Commedia dell'Arte* que desenvolverá en el Teatro al'Avogaria, lo que se desgrana en ejercicios de relajación y concentración (extraídos del método de Stanislavski), acrobacia, mimo y ejercicios pantomímicos corales basados en la tragedia griega (MT-3, 4, 5, 6).

Destacables discípulos de Poli son, por ejemplo, Carlo Boso, Ferruccio Merisi o Fabiana Gastaldello, quién además de sus experiencias en Venecia, apunta a la formación que recibió en Francia como la más determinante, con Ferruccio Soleri en el Teatro Barroco de Francia; con Carlo Boso, con quién colaboró como coreógrafa, Enrico Bonavera, el Théâtre Italien y el Théâtre Hibou.

Javier Oliva (F3-4) nos traslada que los maestros a los que ha recurrido para su entrenamiento y desarrollo dentro de la disciplina, son los reiteradamente mencionados, Carlo Boso, Stefano Peroco, Ferruccio Soleri y Antonio Fava; lista a la que añade a Stefano de Luca, Marco Zopello y Lorenzo Bassoto. En su entrevista (F3-3, incluye referencias concretas a las técnicas básicas que utilizan estos maestros.) Considera a Carlo Boso como el gran maestro, ya que es quién mejor transmite, según él, la esencia de la comedia y de los mecanismos del humor, defendiendo la idea de que el miedo es la clave que nos despierta instintivamente la risa como acto reflejo y como mecanismo de defensa ante lo inesperado. Stefano Peroco, escenógrafo y artesano de referencia en este universo de la *Commedia dell'Arte*, realiza un estudio muy interesante sobre cómo afrontar la construcción tradicional de la máscara desde las particularidades del personaje, la pieza a trabajar y las características concretas del intérprete que la vaya a calzar. Es destacable también el trabajo que Ferruccio Soleri desarrolla en cuanto la toma de conciencia corporal y la simbiosis del personaje y su máscara. Sobre Antonio Fava apunta (F3-3) que es el maestro de la espectacularización de la *Commedia*.

Berty Tovías (F3-4) sitúa su mayor referente en Jacques Lecoq (en cuyo método la *Commedia dell'Arte* tiene una importante presencia) ya que fue discípulo suyo y junto con quién exploró en profundidad la técnica de la máscara y la *Commedia dell'Arte*. Concretamente señala a Ferruccio Soleri y a Antonio Fava como los grandes maestros de la *Commedia dell'Arte* a los que ha conocido y seguido.

El referente más citado por los informantes es, con diferencia, Carlo Boso, al que suelen acompañar menciones a sus diferentes equipos de trabajo como Stefano Peroco, Nelly Quette, Willy Orlandi, Sergio Vartolo... a los que es justo acompañar de los actuales Elena Serra, Pepe Silva o Florence Leguy.

Centrados ahora en la triangulación de las técnicas que los tres maestros de referencia (MT-4), Boso, Contin y Fava emplean en sus metodologías, llegamos al siguiente cuadro:

Tabla 87. TÉCNICAS DE LOS MAESTROS ACTUALES (elaboración propia)

TÉCNICAS	CARLO BOSO	CLAUDIA CONTIN	ANTONIO FAVA
MÁSCARA	- Fabricación y uso de la máscara.	- La máscara. - El trabajo sobre los “respiros”. - El maquillaje bajo la máscara. - El rostro bajo la máscara. - Cómo se usa la máscara.	- La máscara: uso y significado. - Construcción de máscaras.
PERSONAJES	- Estudio de las actitudes de los tipos de <i>Commedia dell’Arte</i> .	- Arquetipos y deformaciones grotescas en los personajes de <i>Commedia dell’Arte</i> . - Personajes: Zanni, Pantalone, Balanzone, Arlequín, Briguela, Los Nobles, El Capitán, la Sirvienta, La Cortesana, Polichinela.	- Tipos Fijos y caracteres: Viejos, Enamorados, Zanni, Capitanes y sus principales variantes. - Funciones de los personajes.
IMPROVISACIÓN	- Improvisación libre / improvisación estructurada.	- La improvisación.	- Los <i>lazzi</i> .
CUERPO	- El cuerpo como espacio teatral.	- La codificación de un nuevo lenguaje del cuerpo - Teatro de gesto “a la italiana” - La limitación de las posibilidades como punto de fuerza - El mapa de los caracteres de nuestro cuerpo	- Gestualidad y comportamiento de los personajes.
ACROBACIA	- Acrobacia	- Acrobacia	- Acrobacia cómica.
HISTORIA	- Historia de la <i>Commedia dell’Arte</i> .	- Estudio de la relación de la <i>Commedia dell’Arte</i> con la historia y la tradición.	- Historia de la <i>Commedia dell’Arte</i> , <i>Commedia</i> del norte y del sur.
OTROS	- Mimo y Pantomima. - Esgrima escénica. - Danza barroca.	- El trabajo ligado a la iconografía de la <i>Commedia dell’Arte</i>	- Lucha escénica. - Lucha de palos. - El <i>batoccio</i> .

El segundo grupo de preguntas está relacionado principalmente con el análisis documental de las guías docentes, a partir del cual observaremos el estado actual, la presencia y la utilidad instrumental de la *Commedia dell’Arte* en las ESAD a través de la configuración de las competencias y contenidos de las materias troncales del recorrido de Interpretación:

**f) ¿Qué presencia tiene la *Commedia dell’Arte* en las ESAD?**

Como advertimos, se observa muy poca presencia de la *Commedia dell’Arte* como disciplina optativa en los planes de estudios de las escuelas de Arte Dramático, que está ofertada solo en cuatro de las escuelas participantes. Durante el curso 2015/2016 solo en cuatro centros de los doce participantes se impartieron contenidos sobre la *Commedia*

*dell'Arte* gracias a su inclusión en los programas de las materias obligatorias de especialidad de Prácticas y Sistemas de Interpretación.

Javier Oliva (F3-4) explica que desde su compañía, Teatro del Lazzi, se hace una fuerte labor de difusión de la *Commedia dell'Arte* organizando todo tipo de conferencias, seminarios y encuentros, también como actividades extraescolares en algunas de las ESAD, y nos informa de que en el curso 2016/2017 se han sumado varias escuelas y se está impartiendo la disciplina optativa además en Málaga, Córdoba y Sevilla, con lo que el incremento de su presencia en las ESAD en los últimos cinco años es notable.

**g) ¿En qué consiste la formación actoral en Interpretación Textual en las ESAD? ¿Cómo se distribuyen las competencias y los contenidos?**

Más allá de lo planteado en el capítulo dedicado al análisis de las guías docentes, donde se adjunta un cuadro en el que se observa la distribución de las materias y disciplinas en la ESAD de Galicia y nos sirve como ejemplo de dicha organización, debemos centrarnos en la formación en las materias de Prácticas y Sistemas de Interpretación como tema central que nos ocupa, lo que abordamos a continuación. Para comprender en que consiste dicha formación triangularemos las competencias y contenidos más populares en las guías de las escuelas por cursos mediante una tabla, determinando con ello cuales son las líneas fundamentales que se siguen en las ESAD por norma general:

**Tabla 88. TRIANGULACIÓN COMPETENCIAS Y CONTENIDOS POR CURSOS (elaboración propia)**

CURSO	COMPETENCIAS	CONTENIDOS
1º	<p>CG2: Comprender psicológicamente y empatizar para entender y sentir las vidas, situaciones y personalidades ajenas, utilizando de manera eficaz sus capacidades de imaginación, intuición, inteligencia emocional y pensamiento creativo para la solución de problemas; desarrollando su habilidad para pensar y trabajar con flexibilidad, adaptándose a los demás y a las circunstancias cambiantes del trabajo, así como la conciencia y el uso saludable del propio cuerpo y del equilibrio necesario para responder a los requisitos psicológicos asociados al espectáculo.</p> <p>CG3: Potenciar la conciencia crítica, aplicando una visión constructiva al trabajo de sí mismo y de los demás, desarrollando una ética profesional que establezca una relación adecuada entre los medios que utiliza y los fines que persigue.</p> <p>CG5: Fomentar la expresión y creación personal, integrando los conocimientos teóricos, técnicos y prácticos adquiridos; mostrando sinceridad, responsabilidad y generosidad en el proceso creativo; asumiendo el riesgo, tolerando el fracaso y valorando de manera equilibrada el éxito social.</p> <p>CT1: Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.</p> <p>CT2: Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.</p> <p>CT3: Solucionar problemas y tomar decisiones que respondan a los objetivos del trabajo que se realiza.</p> <p>CT7: Utilizar las habilidades comunicativas y la crítica constructiva en el trabajo en equipo.</p> <p>CE1: Dominar los recursos expresivos necesarios para desarrollo de</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análisis de texto</li> <li>• Improvisación</li> <li>• Máscara</li> <li>• Sistema Stanislavski</li> <li>• Técnica corporal</li> <li>• Trabajo psicofísico del actor</li> </ul>

	la interpretación.	
2º	CG2, CG3, CT1, CT3, CT7, CE1 (Códigos presentes en 1º) CE2: Participar en la creación e interpretar la partitura y/o personaje, a través del dominio de las diferentes técnicas interpretativas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acción</li> <li>• Análisis de texto</li> <li>• Construcción del personaje</li> <li>• Puesta en escena</li> <li>• Técnica corporal</li> </ul>
3º	CG2, CG3, CT3, CT7, CE1 (Códigos presentes en los cursos anteriores)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Construcción del personaje</li> <li>• Estilos/sistemas de interpretación</li> <li>• Teoría e historia</li> </ul>
4º	CG2, CG3, CT3, CT7 (Códigos presentes en los cursos anteriores) CE2: Participar en la creación e interpretar la partitura y/o personaje, a través del dominio de las diferentes técnicas interpretativas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análisis de texto</li> <li>• Construcción del personaje</li> <li>• Estilos/sistemas de interpretación</li> <li>• Interdisciplinarietà</li> <li>• Máscara</li> <li>• Puesta en escena</li> <li>• Teoría e historia</li> <li>• Técnica corporal</li> <li>• Trabajo psicofísico del actor</li> </ul>

\* Aquellas competencias que se repiten en varios cursos han sido solo señaladas con su código correspondiente, para evitar redundar sobre ellas.

La tabla anterior muestra la relación de las competencias con los contenidos más relevantes según nuestro análisis de las guías. Para seguir la transformación de estas “declaraciones de intenciones” en metodologías y actividades u observar los diversos sistemas de evaluación, nos remitimos al anexo I, donde figuran completas las guías objeto de estudio.

Dado que nuestros informantes también han opinado en relación a la formación que se imparte en las ESAD, cabe señalar que Javier Oliva (F3-4) declaró que siempre recomienda a actores y actrices noveles este tipo de formación académica porque ofrece, según su opinión, un recorrido formativo muy variado y muestra las diferentes posibilidades y caminos que se presentan de cara a abordar una profesión de difícil acceso.

Según Oliva, hablando esta vez desde su condición de alumno egresado, ahora profesional en ejercicio, antes de afrontar un trabajo textual de la densidad de, por ejemplo, Tennessee Williams, autor muy utilizado en las prácticas de Interpretación de primer y/o segundo curso, lo que podría encajar en el planteamiento de la tabla anterior, sería ideal trabajar textos más cercanos a la *Commedia dell'Arte*, y propone como ejemplo a Plauto y su

*Comedia de la Olla*, trabajo que suele darse en tercero, según los contenidos de la tabla. La intención sería poner a disposición del alumnado una serie de herramientas que considera básicas que le faciliten la comprensión de la composición del personaje y el análisis activo de la situación, antes de enfrentarse a autores, y cito nuevamente el ejemplo de Oliva, de la complejidad de Valle-Inclán. Desde su experiencia personal, manifiesta que hubiera preferido comenzar por conocer la *Commedia dell'Arte* antes de explorar otros territorios, y afirma que de esa manera hubiera comprendido mucho mejor el trabajo de los cursos posteriores, completando una formación mucho más enriquecedora.

#### **h) ¿Qué competencias y contenidos son comunes a la materia de Interpretación y a la disciplina de *Commedia dell'Arte*?**

En la tabla que presentamos a continuación, realizamos la triangulación entre las guías de Interpretación y *Commedia dell'Arte*, para observar las coincidencias y divergencias que existen entre sus respectivas distribuciones de competencias y contenidos. Dado que en ambos modelos de guías terminan por aparecer todas las competencias, hemos trabajado sólo con las que han mostrado mayor presencia y por tanto podemos considerar como las más relevantes en general:

**TABLA 89. TRIANGULACIÓN GUÍAS DE INTERPRETACIÓN / GUÍAS COMMEDIA DELL'ARTE (elaboración propia)**

	INTERPRETACIÓN	COMMEDIA DELL'ARTE
COMPETENCIAS	CG2, CG3, CT3, CT7, CE1, CE2	CG2, CG3, CG4, CT1, CT9, CT10, CT13, CT15, CE1, CE3
CONTENIDOS	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acción</li> <li>• Análisis de texto</li> <li>• Construcción del personaje</li> <li>• Estilos/sistemas de Interpretación</li> <li>• Improvisación</li> <li>• Máscara</li> <li>• Puesta en escena</li> <li>• Sistema Stanislavski</li> <li>• Teoría e historia</li> <li>• Técnica corporal</li> <li>• Trabajo psicofísico actoral</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acrobacia</li> <li>• Análisis de texto</li> <li>• Construcción del personaje</li> <li>• Improvisación</li> <li>• Interdisciplinariedad</li> <li>• Literatura dramática</li> <li>• Máscara</li> <li>• Tempo/ritmo</li> <li>• Teoría e historia</li> <li>• Técnica corporal</li> <li>• Trabajo psicofísico actoral</li> </ul>

En la tabla anterior observamos hasta tres competencias convergentes frente a diez divergentes. En cuanto a los contenidos apreciamos siete convergencias frente a ocho divergencias.

Las competencias convergentes están relacionadas con el dominio de diversos recursos expresivos en función del trabajo de interpretación. Coinciden también en cuanto al desarrollo de la empatía necesaria como para ser capaz de comprender el entorno y realizar una interpretación artística y creativa del mismo y para la construcción de personajes, para lo que

es necesario el empleo de diferentes recursos y habilidades psicofísicas. Existe convergencia en la importancia de aprender a valorar, comprender y participar equilibradamente en los trabajos en equipo, lo que entronca con la potenciación de una perspectiva constructiva sobre el trabajo propio y del colectivo, fomentando así un crecimiento ético profesional.

La materialización de estas competencias hace que coliguen en los contenidos referentes a la construcción de personajes, para lo que el conocimiento de la teoría y la historia del teatro, además del dominio del análisis de texto, son herramientas fundamentales, a lo que podemos añadir el trabajo de técnica de máscara, de gran presencia en el recorrido textual y que es un reconocido instrumento facilitador en cuanto al desarrollo de la técnica corporal. Llegamos así al contenido que resultó ser de manera incontestable, el más relevante en estas guías: la técnica de improvisación. Se trata de un registro tan amplio que en él caben los contenidos anteriormente citados, con especial mención al desarrollo de las herramientas psicofísicas, creativas y de trabajo coral en la formación de actores y actrices.

**i) ¿Cómo se estudia la *Commedia dell'Arte* en las ESAD? ¿Cómo se articula en las disciplinas obligatorias de especialidad y en las disciplinas optativas?**

En una primera fase, tras observar la distintas guías docentes, observamos que entre los contenidos que figuran en las guías de las disciplinas optativas de *Commedia dell'Arte*, destaca su utilidad como herramienta para desarrollar hasta siete de los contenidos considerados fundamentales por su mayor presencia, dentro de las materias obligatorias de especialidad Prácticas y Sistemas de Interpretación, como hemos descrito en la pregunta anterior. Cabe a su vez mencionar la intención que se aprecia en las guías de *Commedia dell'Arte* de unificar teoría y práctica a la vez de fomentar un trabajo horizontal con otras disciplinas, lo que se desprende de la presencia de contenidos como análisis de texto, Literatura dramática o contenidos interdisciplinarios.

Además del análisis de las guías docentes y con el fin de poder triangular esta información, hemos recurrido a la consulta a los grupos implicados mediante cuestionarios y entrevistas. Los informantes sugieren que resulta importante tener ciertas nociones de interpretación antes de abordar la disciplina, como poseer cierta conciencia corporal, haber comenzado a desarrollar el sentido propioceptivo o manejar elementos básicos del movimiento, como un control básico del espacio y el tiempo.

Aun así, y en contraste con lo declarado, el profesora Daniel Álvarez Matallana y el profesor Antonio S. Navarro del Centro Superior de Arte Dramático de Canarias nos informan de que allí la incorporan como el último de los cuatro módulos del primer curso, ya que los tres anteriores, dedicados a las técnicas de Juego Teatral, Máscara Neutra e Improvisación, están orientados a la consecución de esa preparación previa. Ambos consideran muy relevante que se estudie como disciplina obligatoria. Su modelo integrador permite que los alumnos alcancen un óptimo nivel, según declara Antonio S. Navarro (F2-5), y que saquen provecho del conjunto de materias del currículo, en el que declara está completamente integrada e incluso interactúa con las demás disciplinas, compartiendo un espacio común en que las asignaturas de Movimiento e Interpretación, se integran con las de Voz, Acrobacia, Esgrima, Pantomima y Canto, además de que dentro de la asignatura de Caracterización I incluyen un trabajo de construcción de máscaras de *Commedia dell'Arte*, muy interesante para que el alumnado se familiarice con el objeto tanto a nivel plástico como iconográfico. Álvarez Matallana comenta que en la citada escuela canaria se favorece especialmente esta disciplina y tratan de que se aborde en las mejores condiciones posibles.

En contraposición a lo anterior, la profesora Ana M<sup>a</sup> Pérez de Amézaga Esteban y el profesor Enrique López Fernández (F2-5) como docentes de Interpretación y Expresión Corporal en la ESAD de Asturias, y también de la disciplina optativa de *Commedia dell'Arte* opinan que la presencia que tiene en su escuela es muy escasa en carga lectiva ya que queda limitada a una optativa de 3 créditos. Manifiestan que aun así, se contempla como contenido de la asignatura de Interpretación ya que, según afirma Pérez de Amézaga, potencia una dialéctica muy enriquecedora para con distintas asignaturas del currículo, tanto teóricas como prácticas. En la escuela de Asturias se oferta como optativa bianualmente. Hasta el curso 2010-11 formaba parte del contenido de la disciplina de Mimo y Pantomima y fue con el cambio al “plan Bolonia” cuando pasó a ser una optativa, que en Asturias es también integradora y compartida entre los departamentos de Movimiento e Interpretación.

Por su parte, la profesora Mercedes Serrano Canovaca, profesora de movimiento de la ESAD de Sevilla, opina que el alumnado de todas las escuelas debería pasar por la formación en *Commedia dell'Arte*. En Sevilla se incorpora en el tercer curso ya que está dedicado a técnicas principalmente no- realistas, también como asignatura optativa.

El profesor Lluís Graells es uno de los cuatro docentes encargados de impartir el taller de *Commedia dell'Arte* en el Institut del Teatre. Graells explica que dividen al alumnado de todas las especialidades (cuarenta y ocho alumnos y alumnas de textual, gestual, musical y objetual) en cuatro grupos en los que se mezclan las especialidades. Es un taller importante y obligatorio en el Institut, pertenece a la troncalidad y tiene lugar en segundo curso. La *Commedia dell'Arte* ya formaba parte del plan de estudios cuando el profesor Graells estudió, dentro de la disciplina de Mimo y Pantomima, y en uno de los muchos cambios de plan de estudios que hubo, explica que se consideró su gran importancia para la formación en la escuela y que debía cursar la disciplina todo el alumnado de interpretación, con lo que siempre ha estado presente en el Institut del Teatre.

El actor, director y profesor Berty Tovías (F3-4) opina que la ubicaría en un primer nivel de trabajo en el que debería tener mucha presencia. Al Igual que el profesor Lluís Graells, Tovías combina su actividad profesional con la docencia en el Institut del Teatre de Barcelona y es otro de los cuatro profesores que imparte técnica de máscara y *Commedia dell'Arte* en el segundo curso. Tovías es de la opinión de que podría tener todavía más presencia aunque hay muchas materias que dar, pero que es una buena manera de inyectar el “veneno del teatro”, lo que considera imprescindible que ocurra en los primeros momentos de la formación.

Javier Oliva (F3-4), comenta que estudió *Commedia dell'Arte* como contenido dentro del programa de la disciplina troncal de Interpretación durante sus estudios en la ESAD de Málaga, en el año 2003. Era el contenido a desarrollar durante dicha asignatura de manera cuatrimestral y obligatoria, y era impartida por el Prof. Héctor Ferrada, quién ha retomado esa docencia en este curso escolar 2016/2017 ya que fue suspendida, por motivos ajenos a la propia disciplina, durante varios años.

El tercer grupo de preguntas pretende clarificar la utilidad práctica de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral:

**j) ¿En qué consiste la formación en *Commedia dell'Arte*?**

En primer lugar observaremos las características de la *Commedia dell'Arte* que se desprenden de la revisión de la bibliografía mediante la siguiente tabla y que fundamentan la posterior configuración de la didáctica de la *Commedia dell'Arte*.

Tabla 90. CARACTERÍSTICAS DE LA COMMEDIA DELL'ARTE

DRAMATURGIA	GESTUALIDAD	EXPRESIÓN ORAL / TÉCNICA VOCAL
Canovaccio	Mimo	Canto / Música
Improvisación	Acrobacia	Multilingüismo
Tipos fijos	Danza	Textualidad

Respecto a la tabla anterior, Pujante (2015) indica que cada tipo fijo se compone a partir de unas características particulares como son las máscaras, la indumentaria, el dialecto, los movimientos y los *lazzi*, que son específicos de cada personaje. Doménech (2005) apunta que el empleo de dialectos era un interesante recurso cómico y Strehler (1997) señala que es un rasgo que Goldoni mantuvo y explotó.

Para Oliva (F3-1), los rasgos esenciales son también la máscara y los personajes tipo, además de que debe ser reflejo del momento social en el que se vive.

Fabiana Gastaldello (F3-1), señala como rasgos inequívocos del estilo la presencia de personajes con máscara, la improvisación, los *tipi fissi* con su particular vestuario y repertorio de movimientos, la acrobacia, la lucha escénica, el buen humor y el final feliz a toda costa.

En relación a las características de los actores y actrices de la *Commedia dell'Arte*, que sirven como modelo para la configuración de esta metodología, Ojeda (1995; MT-1) afirma que los cómicos eran personas formadas y con alto bagaje cultural. El *Zibaldone* de Stefanello Bottarga es prueba de ello ya que contiene poemas, prólogos, diálogos, traducciones, *scenari* y *lazzi*. Ferrone (1997; MT-1) explica que se trataba de estudiantes de humanidades, meretrices, poetisas, cortesanas y cantantes de corte, que por la crisis sufrida en la Italia del s. XVI, se incorporan o forman compañías de teatro para subsistir. Cada vez que se incorporaba un nuevo integrante a una compañía, compartía experiencias y conocimientos teatrales con el resto del grupo a cambio de recibir las de los demás, lo que sumado a la necesaria transmisión oral trans-generacional, supone una primera aproximación a la enseñanza del arte dramático. Pujante (2015; MT-5) incide en la relevancia que cobra el trabajo en equipo y en la gran preparación de los cómicos en las diferentes disciplinas del espectáculo. Estos modelos se traducen en las técnicas de formación que se emplearán en las posteriores escuelas y academias, bajo el razonamiento de que los cómicos profesionales estudiaron el funcionamiento de la escena en relación a los gustos de los diferentes públicos, de diferentes nacionalidades, con la finalidad de construir espectáculos de éxito para recibir a cambio la mayor compensación económica posible (MT- 2, 3 y 4).

Doménech (2005- MT-5) subraya la gran importancia del adiestramiento en danza, que requería dedicar mucho tiempo al entrenamiento. La compañía de los Trufaldines llevaba un maestro de danza durante 40 años (MT-1), lo que da señal de la importancia que le otorgaban a la formación.

Cuando se pide concretar qué técnicas propias de la *Commedia dell'Arte* son particularmente interesantes para la formación actoral, los informantes refieren las siguientes (F2- 3 y 4):

- La técnica del juego con las máscaras

- La tipología de personajes
- La técnica de creación *all'improvviso*
- La interdisciplinariedad
- El tempo-ritmo
- La conexión con el público

A continuación, vemos cómo se distribuyen las competencias y los contenidos en la disciplina de *Commedia dell'Arte*, tomando como referente el estudio de las guías docentes de la materia. En el siguiente cuadro exponemos la presencia de las competencias en dichas guías (F1-3):

Tabla 91. COMPETENCIAS EN LAS OPTATIVAS DE COMMEDIA DELL'ARTE

CÓDIGOS	PRESENCIA EN LAS GUÍAS DE COMMEDIA DELL'ARTE
CG1	2
CG2	3
CG3	3
CG4	3
CG5	2
CT1	3
CT2	2
CT3	2
CT4	2
CT5	0
CT6	2
CT7	2
CT8	2
CT9	3
CT10	3
CT11	2
CT12	2
CT13	3
CT15	3
CT16	1

CT17	1
CE1	3
CE2	2
CE3	3
CE4	2

En las competencias generales, observamos que las 3 guías productoras de datos coinciden en la inclusión de las competencias CG2, CG3 y CG4 (que reproducimos a continuación para facilitar el seguimiento de la lectura) y el resto tienen presencia en 2 de las guías:

*CG2: Comprender psicológicamente y empatizar para entender y sentir las vidas, situaciones y personalidades ajenas, utilizando de manera eficaz sus capacidades de imaginación, intuición, inteligencia emocional y pensamiento creativo para la solución de problemas; desarrollando su habilidad para pensar y trabajar con flexibilidad, adaptándose a los demás y a las circunstancias cambiantes del trabajo, así como la conciencia y el uso saludable del propio cuerpo y del equilibrio necesario para responder a los requisitos psicológicos asociados al espectáculo.*

*CG3: Potenciar la conciencia crítica, aplicando una visión constructiva al trabajo de sí mismo y de los demás, desarrollando una ética profesional que establezca una relación adecuada entre los medios que utiliza y los fines que persigue.*

*CG4: Comunicar, mostrando la capacidad suficiente de negociación y organización del trabajo en grupo, la integración en contextos culturales diversos y el uso de las nuevas tecnologías.*

En lo referente a las competencias transversales, CT1, CT9, CT10, CT13 y CT15 también coinciden en número de inclusiones, mientras que CT16 y CT17 solo cuentan con 1 presencia:

*CT1: Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.*

*CT9: Integrarse adecuadamente en equipos multidisciplinares y en contextos culturales diversos.*

*CT10: Liderar y gestionar grupos de trabajo.*

*CT13: Buscar la excelencia y la calidad en su actividad profesional.*

*CT15: Trabajar de forma autónoma y valorar la importancia de la iniciativa y el espíritu emprendedor en el ejercicio profesional*

En cuanto a las competencias específicas, CE1 y CE3 aparecen en 3 guías, y las otras 2 de la misma modalidad solo en 2:

*CE1: Dominar los recursos expresivos necesarios para desarrollo de la interpretación.*

*CE3: Interaccionar con el resto de lenguajes que forman parte del espectáculo.*

En conclusión, todas las competencias generales, transversales y específicas tienen presencia al menos en 2 de las 3 guías, exceptuando CT16 y CT17 con solo una inclusión, en la guía de la ESAD de Sevilla. Las competencias básicas tampoco se contemplan.

Pasamos a continuación a observar los contenidos que se incluyen en las guías de las optativas de *Commedia dell'Arte*. En el siguiente cuadro se presenta el número de inclusiones de los contenidos en dichas guías, excluyendo aquellos que no tienen presencia:

Tabla 92. CONTENIDOS EN LAS GUÍAS DE COMMEDIA DELL'ARTE

CÓDIGOS	GUIAS DE COMMEDIA DELL'ARTE
Acrobacia	1
Análisis de texto	1
Construcción del personaje	2
Improvisación	2
Interdisciplinariedad	1
Literatura dramática	1
Máscara	3
Tempo-Ritmo	1
Teoría e historia	1
Técnica corporal	1
Trabajo psicofísico del actor	2

Construcción del personaje, improvisación, máscara y trabajo psicofísico del actor, resultan los contenidos más presentes, que coinciden además con aquellos que resultan más relevantes en el listado general, como ya mencionamos con anterioridad.

#### k) ¿Por qué incluir la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral?

Para responder a esta última pregunta hemos considerado conveniente dividir el discurso en varias secciones, que se presentan a continuación:

- **Relevancia:**

Respecto a la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral, del estudio de las diferentes fuentes de datos podemos extraer que existe una opinión generalizada que la considera muy importante.

Si observamos los datos de las encuestas realizadas a los profesionales y al alumnado de arte dramático, encontramos que el 81,8% de los participantes opina que la *Commedia dell'Arte* es muy relevante en la formación actoral en general y el 84% afirma que ha sido muy relevante en su propia formación. A pesar de que no podemos considerar la muestra (F4/5-5), como representativa de todo el universo teatral, como ya expresamos en la metodología, si parece señalar una tendencia muy clara entre los participantes, cuando solo un 1,1 % entiende que es poco relevante en la formación actoral.

Destaca también que los directores y directoras valoran en un 93,6% a la *Commedia dell'Arte* como de alta relevancia en la formación de actores y actrices (F4/5-3).

La siguiente fuente a observar son las entrevistas a los docentes y profesionales especializados, quienes defienden su relevancia argumentando que pone en relieve aspectos fundamentales del teatro que son mucho más sencillos de comprender desde esta metodología y afirman que es la técnica que más rápido hace evolucionar al alumnado. (F3-6).

Refieren también con frecuencia su vigencia y su actualidad, y consideran que capacita al intérprete para abordar cualquier otro estilo de interpretación. Señalan el trabajo con la improvisación y la máscara como principales herramientas en el desarrollo de la formación actoral (lo que pudimos corroborar con el estudio de las guías docentes) las cuales son elementos fundamentales en el ejercicio de la *Commedia dell'Arte*.

- **ESAD**

Tanto los docentes como los profesionales entrevistados coinciden en la importancia de su implementación en los planes de estudio y consideran que debería ser un contenido obligatorio para todos los recorridos, dada la riqueza que aporta en todas las direcciones, tanto técnicas, como artísticas y creativas.

Pérez de Amézaga Esteban (2015; MT-5) expone que las disciplinas que dan relevancia al movimiento y al cuerpo, como la Expresión Corporal, son fundamentales para el recorrido de interpretación textual.

El Prof. Lluís Graells (F2-4) ofrece un interesante contrapunto y opina que habría que incluir muchas otras técnicas en las ESAD que serían también muy interesantes, pero que el tiempo es muy limitado. Bajo su punto de vista es una técnica muy enriquecedora pero no indispensable.

De los cuestionarios se desprende que el 54,7% la incluiría como contenido del temario de la disciplina de Interpretación, el 26% crearía una disciplina independiente y el 19,3% la mantendría como optativa (F4/5-6).

De la valoración de las disciplinas de arte dramático se desprende que las de mayor relevancia para el conjunto global de los encuestados son Movimiento Expresivo, Sistemas de Interpretación y Técnica Vocal. Es pertinente poner atención en el hecho de que varias de las disciplinas sometidas a esta valoración son tratadas como contenidos dentro de la metodología de la *Commedia dell'Arte*, con lo que sus valoraciones positivas refuerzan indirectamente la idea de la importancia de la presencia de la *Commedia dell'Arte* en esta formación, como medio de integración. Este es el caso de Movimiento Expresivo, Técnica Vocal, Danza, Mimo, Acrobacia o Canto, cuyas valoraciones figuran entre las 10 primeras del ranking. Si *Commedia dell'Arte* fuera una disciplina independiente se situaría en el puesto número 7 del ranking, lo que hemos comprobado mediante una sencilla simulación.

- **Investigación**

Respecto al valor como campo de estudio e investigación, los participantes apuntan a las investigaciones que están realizando, por ejemplo Claudia Contin Arlecchino, Carlo Boso, o Antonio Fava, quienes cada uno en su línea están dedicados a la restauración, continuismo o innovación de la *Commedia dell'Arte* desde la antropología, la filología o la práctica escénica lo que es un terreno recientemente redescubierto y con muchas puertas abiertas (F2-3).

El Prof. Álvarez Matallana nos explica como en los últimos años han proliferado las investigaciones en la materia y han aparecido interesantes documentos con *canovacci*, *lazzi*, manuscritos con testimonios directos de los practicantes de la época, noticias de sus representaciones, anécdotas, etc. Lo que debe ser un acicate para continuar la exploración en este campo.

El Prof. Antonio S. Navarro opina que es razonable reconocerle una utilidad y un valor para la formación e investigación del trabajo de interpretación. Asimismo muestra su interés

por el trabajo de reconstrucción del estilo original, que es la línea más extendida en la investigación práctica en este sentido.

La actriz y pedagoga Fabiana Gastaldello (F3-4) narra cómo realizó una intensa búsqueda de información en bibliotecas de París, Venecia, o Milán. En dicho proceso pudo consultar de primera mano diversas compilaciones de *Scenari*, y localizó una serie de fuentes documentales muy sólidas sobre las que construir una imagen fidedigna de la antigua *Commedia all'Improvisso*.

Añade Graells que la recuperación de este legado es fundamental puesto que forma parte de nuestro patrimonio histórico y de nuestra identidad cultural.

- **Técnica**

Comenta el Prof. Álvarez Matallana que su técnica de puesta en escena y la intensificación de elementos interpretativos como el tempo-ritmo, la acción-reacción o la grandilocuencia del gesto es muy válida para abordar trabajos de creación de otros estilos.

La Dra. Filacanapa (2015; MT-5) comenta que para Giovanni Poli el trabajo sobre la máscara ayuda a escapar del naturalismo (imperante en su época) además de que conocer y entrenar la composición de los tipos fijos sirve como instrumento base para comprender la construcción de personajes de cualquier estilo. A su vez, el control corporal que se adquiere con el entrenamiento de la *Commedia dell'Arte* es extrapolable a cualquier estilo de interpretación (MT-3 y 4). El Prof. Lluís Graells habla del compromiso técnico y la precisión que se alcanza gracias a este tipo de entrenamiento.

Además de la técnica particular de construcción del personaje o el manejo de la máscara, las técnicas que se desarrollan gracias a la interdisciplinariedad, como esgrima, lucha escénica, acrobacia, coreografía, canto o creación colectiva de textos y espectáculos, construyen un perfil profesional capacitado para abordar el futuro sea cual sea la estrategia a seguir para la incorporación al mercado laboral, ya sea para entrar en el campo de la interpretación actoral en el teatro, el cine o el audiovisual, como para la creación de nuevas compañías, para la investigación en artes escénicas o para entrar en el mundo de la docencia (F3-3), lo que vincula este trabajo con las exigencias de la legislación actual.

Como discípulo directo y especialista en la metodología de Lecoq, Berty Tovías (F3-6) valora especialmente la agilidad mental y física que aporta el trabajo con la *Commedia dell'Arte*. Aboga por su dimensión aglutinante y su capacidad de tratar los grandes temas de la humanidad (F3-3). Javier Oliva (F3-3) explica que el cuerpo del actor en escena es un elemento “audiovisual” que forma parte de un conjunto que transmite un significado. El trabajo con la *Commedia dell'Arte* conciencia al alumnado de su rol dentro de este mecanismo, de la precisión y exactitud con que debe ejecutar su trabajo, que no es arbitrario sino que forma parte de un código universal que el espectador reconoce y el intérprete debe conocer para ser capaz de transmitir aquello que se pretende y no otra cosa. En este sentido, Fabiana Gastaldello nos recuerda que Decroux afirmaba que el actor en escena, aunque esté quieto y en silencio está transmitiendo un mensaje.

- **Práctica profesional**

Los informantes (F2-3) coinciden en la vigencia y actualidad de la *Commedia dell'Arte* como modelo de espectáculo. Según los cuestionarios (F4/5-4), el 60% de los participantes ha asistido varias veces a espectáculos de este estilo y para el 61,4% resultan de alto interés. Los cuestionarios (F4/5-2) revelan también que el nivel de conocimiento de la *Commedia dell'Arte* entre los profesionales es fundamentalmente teórico-práctico en un 56,4% de los

casos, y que un 24,3% de los individuos ha trabajado en algún espectáculo profesional o *amateur* del estilo.

Se trata de un tipo de teatro que, según comenta Berty Tovías, tiende a buscar lo esencial pues no precisa de grandes recursos, con lo que el gesto del intérprete y el espacio vacío son bastantes para construir un espectáculo. Esta carencia de medios, es desgraciadamente, una realidad con la que los profesionales de esta época se ven obligados a lidiar. El hecho de aprender a construir un espectáculo desde cero, es un valor añadido que también indican los participantes, como facilitador de la incorporación a la vida profesional. Atendiendo nuevamente a los resultados de las encuestas, cabe señalar que el 76% de los participantes declara que su formación en *Commedia dell'Arte* ha sido muy útil para su incorporación en la vida profesional (F4/5-5), aunque los docentes participantes le dan una valoración algo más baja en este sentido.

Rescatando algunas experiencias escénicas relatadas por nuestros informantes, destacamos la protagonizada por el Dr. Martínez Abad (2015; MT-6) que experimentó creando un espectáculo interdisciplinar de música y *Commedia dell'Arte* en el que puso en juego la técnica de máscara, la danza y la ejecución de una pieza al clarinete a la vez que interpretaba el personaje de Arlecchino. Tras realizar varias funciones de su espectáculo, concluye que el trabajo en movimiento (tocar y bailar) facilita la memorización de la partitura. La memoria kinestésica corporal sumada a la memoria musical aporta mayor seguridad en la interpretación de la partitura. El movimiento y el gesto del personaje mejoran la conciencia corporal y la expresividad, con lo que son muy útiles pedagógica y artísticamente, también para la formación musical.

En conclusión, según afirma Berty Tovías, es un importante recurso metodológico que invita al alumnado a poner a prueba sus capacidades tanto técnicas como artísticas y creativas, asentando la formación actoral sobre unos pilares que le ayudarán a afrontar con versatilidad su salida a un mercado laboral muy competitivo, donde cualquier exigencia es posible (F3-2).

### 10.3. CONCLUSIONES PARCIALES

De lo anteriormente expuesto podemos extraer las líneas generales de aquello que desarrollaremos en el capítulo posterior, dedicado a las conclusiones.

Es justo otorgar, en primer lugar, una gran relevancia a nivel histórico, puesto que observamos como a caminado en paralelo tanto de la configuración de las corrientes clásicas de los diferentes teatros y literaturas dramáticas europeas, como de la profesionalización del oficio actoral, siendo en ambos casos muy determinante. Se le debe atribuir también, en cierta manera, el rescate y la puesta en escena (a su manera) de textos y autores grecolatinos, que en los orígenes de este estilo pertenecían ya solo a los catálogos de las bibliotecas.

Ya en el s. XX, su recuperación supuso una puesta en valor de lo teatral, que se redefinió como un código propio y emancipado de otras artes colindantes (no por ello despreciables, en el sentido matemático de la expresión), en favor de una identidad y una presencia autónoma que darán lugar, entre otras cosas a la aparición de un teatro gestual, físico y de creación, además de conferir a actores y actrices la condición de artistas-creadores de sus propios textos y poéticas.

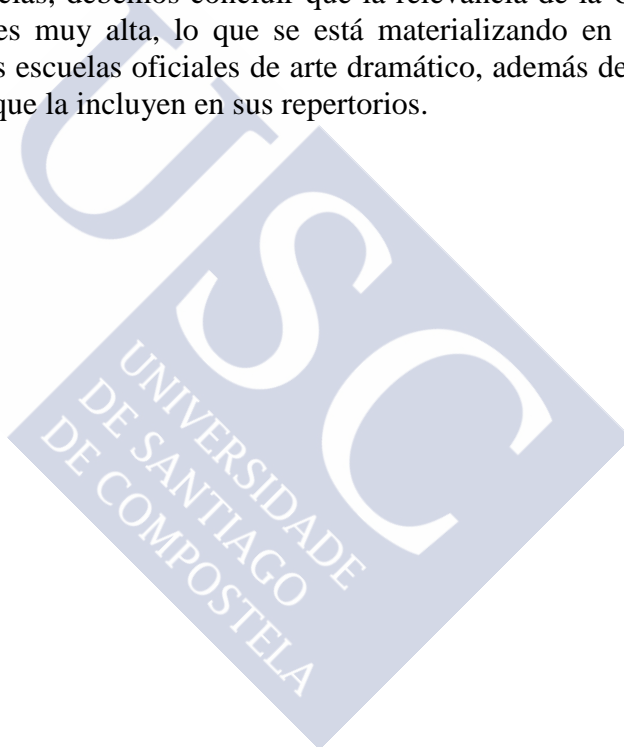
De la triangulación de las guías docentes de las distintas escuelas cabe destacar el esfuerzo por compaginarse con el perfil profesional marcado por la legislación, que equipara en importancia la creación artística con la capacitación del formado para el ejercicio docente e

investigador. Encontramos en el análisis de las guías de *Commedia dell'Arte* oportunidades de seguir cualquiera de los tres caminos, en especial el primero de los tres.

Los informantes clave a los que hemos consultado sus opiniones, coinciden en otorgar una alta valoración de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral. Si bien es cierto que todos están relacionados de alguna u otra forma con este tipo de teatro, cabe también reflexionar sobre la validez de sus criterios frente al de aquellos, tal vez menos presentes en este ejercicio, que desconocen el tema objeto de estudio.

En este sentido, encontramos que los profesionales y alumnos participantes en los cuestionarios, declaran conocer la *Commedia dell'Arte* en diferentes niveles, desde las nociones más básicas hasta casos en los que se declara haber trabajado como profesionales en compañías especializadas. Su opinión acerca de la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral, podemos considerar que es muy elevada, aún con casi un 20% que no le otorga un valoración muy elevada.

Frente a estas evidencias, debemos concluir que la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral es muy alta, lo que se está materializando en su implementación paulatina en cada vez más escuelas oficiales de arte dramático, además de en la proliferación de compañías y circuitos que la incluyen en sus repertorios.





## CAPÍTULO 11

### CONCLUSIONES

---

Para construir este último apartado, cuyo objetivo es mostrar las reflexiones resultantes de este proceso de investigación, presentamos un recorrido a través de los diferentes capítulos de esta tesis centrándonos en aquellos puntos que han supuesto, al menos para quién suscribe estas líneas, un importante avance en el conocimiento del tema de estudio.

Nuestro objetivo principal ya se anunciaba desde el título de este trabajo: analizar la relevancia de la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral. Para ello, recurrimos a aquellas fuentes de datos que consideramos que podían aportar testimonio fiel de su existencia, para lo que se hizo indispensable profundizar en el conocimiento de su historia, de sus orígenes y sus mutaciones, de sus técnicas y de sus protagonistas.

Comenzamos, así, un viaje que nos llevó a hurgar en las raíces más profundas del arte dramático y a visitar los teatros de las clásicas Grecia y Roma, las *Farsas Atelanas* y las *Comedias Paliatas*, que resultaron ser muy influyentes en la configuración renacentista de la *Commedia all'Improvisso*, aunque no antepasados directos.

Descubrimos con asombro que los primeros cómicos *dell'Arte* no eran solo bufones, juglares y charlatanes. A este grupo se unirían estudiantes de humanidades y gentes provenientes de las cortes, *cantatrices* y poetas que, durante la época de la crisis vivida en la Italia del *Cinquecento*, se vieron en la calle y sin sustento y decidieron dedicar su tiempo a relatar las historias del día a día de las gentes organizándose en lo que serían las primeras compañías de teatro profesional reconocidas oficialmente. La Fraternal Compagnia de Sir Maphio rubrica en Padua el 25 de febrero de 1545, el primer convenio de constitución de una compañía de teatro profesional ante notario, que supone el primer referente del que se tiene noticia y que sirvió de modelo para la constitución de las compañías posteriores no solo en Italia, sino al menos, también, en España.

Y construyeron así su oficio, a base de analizar las razones de sus éxitos y fracasos, lo que les llevó a desarrollar una serie de hábitos de formación en todas aquellas disciplinas que pudieran enriquecer sus espectáculos, ya que de ello dependía ya no el éxito, sino la supervivencia. Integraron en sus espectáculos la música, la danza, la acrobacia, el arte del gesto, la poesía y los argumentos de los grandes clásicos, lo que llevó a estas compañías a gozar del gusto de toda clase de públicos y a recorrer las cortes y plazas más importantes de Europa durante tres siglos de esplendor. Tal fue así, que las gentes del teatro se sirvieron del

ejemplo de estas compañías para comenzar a esbozar las técnicas para la formación de los actores y actrices profesionales, que se desarrollarían en el futuro.

En sus viajes dejaron huellas profundas en el teatro de Lope de Rueda o de Cervantes, de Shakespeare o de Molière y generaron toda una tradición en el desarrollo del arte del teatro, tanto en la literatura dramática como en las técnicas de interpretación, cuya gran relevancia histórica hemos podido contrastar gracias a la pertinente revisión bibliográfica que aportamos en el marco teórico de este trabajo.

En el siglo XIX debemos dar por interrumpida la línea de la tradición de la *Commedia dell'Arte*. Es éste un punto que genera gran controversia entre los expertos, existiendo quien afirma que su continuidad llega hasta nuestros días y, por el contrario, quien asevera que aquello que entendemos hoy en día por *Commedia dell'Arte* nunca existió.

Los primeros, basan su argumentación en que durante el siglo XIX existieron compañías que, fuera de Italia, actuaban empleando los modos y formas de los comediantes italianos; que en Francia tuvo lugar, incluso, el nacimiento del famoso *Pierrot*; que no cabe duda de que forma parte del *dramatis personae* de la *Commedia dell'Arte*; que sobrevivió en mutaciones como las tradiciones de los títeres o en la pintura; o que continuó sirviendo de referente para algunos dramaturgos románticos. Hemos constatado que todo esto fue así, aunque la tradición de aquella *Commedia all'Improvisso o de histrioni* ya había mutado tanto que se parecía más a cualquier otro tipo de teatro “convencional” que a aquellas mascaradas improvisadas llenas de música y movimiento virtuoso del siglo XVI.

Los que esgrimen el segundo punto de vista, se basan en que aquellos cómicos originales no utilizaban solo los elementos que hoy nos resultan inequívocos del estilo, sino que hacían todo tipo de teatro, representaban también tragedias o pastorales, no siempre con máscaras y no siempre con los personajes que hoy en día caracterizan al estilo. Plantean que esta imagen responde a la creación de un “mito” que tuvo lugar en el siglo XX, cuando se hacía necesaria una renovación del arte teatral que se había convertido en un superficial e impostado entretenimiento burgués. El grupo de los Craig, Meyerhold y Copeau, reavivan una llama muy suculenta para sus intereses estéticos que buscan alejarse del naturalismo “stanislavskiano” dominante, para lo que el rescate de una tradición en la que el intérprete es autor directo de sus espectáculos, que se crean empleando elementos puramente teatrales, es un sólido argumento. Reconstruyen empleando una, por aquel entonces, escasa documentación que, además, no es del todo fiable, como es el caso de los grabados del *Reccueil Fossard* sobre los que existen dudas de que lo que en ellos se recrea sea reflejo fiel de aquellas representaciones o, más bien, una interpretación de su autor. En vista de estas evidencias, hay quien puede afirmar que nunca existió como tal, aunque de lo que no nos cabe duda, es que lo que nos ha llegado es una recreación contemporánea, sea ésta más o menos cercana a la realidad.

Desde este juego, y con la intención de continuar creando teatro, con cualquier excusa –ninguna mejor, bajo nuestro humilde punto de vista, que la búsqueda de las raíces y las identidades de los pueblos–, Giovanni Poli y Giorgio Strehler realizan a mediados del siglo XX profundas y fructíferas investigaciones que se materializan en los montajes que terminaron de definir lo que entendemos hoy por *Commedia dell'Arte* –o *Néo-Commedia dell'Arte* si atendemos a las consideraciones de Poli–: El *Arlecchino Servitore dei due Padroni* del Piccolo Teatro de Milán y la *Commedia degli Zanni*, del veneciano Teatro all'Avogaria, en los que se establecerán los cánones sobre los que los posteriores actores y

actrices y las futuras compañías elaborarían aquello a lo que en la actualidad denominamos *Commedia dell'Arte*.

Los éxitos mayúsculos de ambas piezas trascienden sus propias representaciones y las fórmulas escénicas que plantean, las reconstrucciones de los tipos fijos, sus formas de emplear las voces y los dialectos, sus juegos metateatrales y un largo etcétera de elementos, han sido reelaborados, reproducidos, analizados y estudiados hasta tal punto que lo que hoy se enseña en las escuelas como *Commedia dell'Arte* se basa en estos patrones. Existe quien los emplea como fundamento básico, quien pretende realizar su propio proceso de reconstrucción pero caen finalmente en seguir los mismos pasos que emprendieron Poli o Strehler o, incluso, quien los utiliza de referente de lo que nunca fue la *Commedia dell'Arte*. Sin embargo, de lo que no cabe duda, es que todos acaban girando en torno a ellos. Carlo Boso, Claudia Contin Arlecchino y Antonio Fava, cada uno desde su perspectiva, son los principales transmisores de estos conocimientos en la actualidad, los que continúan con su desarrollo y su investigación y a quienes hay que reconocer una tremenda labor internacional de difusión del estilo.

Como señalamos en la introducción de esta investigación, la UNESCO no reconoce a la *Commedia dell'Arte* como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad y sus razones no distan de lo anteriormente expuesto. El rigor de sus normas hace que esta manifestación cultural se escape de lo establecido. Queremos, desde aquí, dejar constancia de que existe un legado que cada vez está más extendido y de que aparecen cada vez más documentos que atestiguan la relevante presencia de este teatro a lo largo de los siglos. Siendo así, consideramos que se deberían tomar medidas para facilitar su protección, fomentar su estudio y perpetuar una disciplina de enorme valor artístico que, por derecho natural –y de hecho–, es ya Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

En este trabajo se ha revisado el concepto de formación actoral a través de la cultura normativa. Para ello, además del refuerzo aportado por la revisión bibliográfica, realizamos el análisis de las guías docentes de las Escuelas Superiores de Arte Dramático del territorio español y comprobamos que, a pesar de la falta de comunicación entre las escuelas que denunciaban nuestros profesores entrevistados, se repiten ciertas fórmulas para la conversión de las materias obligatorias de especialidad Prácticas y Sistemas de Interpretación en diferentes disciplinas y ciertas tendencias en la disposición de las competencias y de los contenidos.

Por lo general, la citada materia suele disponerse en una sola disciplina en los cursos primero y segundo de interpretación textual, aunque hay escuelas que la dividen en módulos cuatrimestrales. Entrados en tercer curso, en la mayoría de los casos suele dividirse en una disciplina denominada Prácticas de Interpretación y otra denominada Sistemas de Interpretación. A su vez, aun en tercer curso, aparecen los llamados Talleres Integrados que suponen la convergencia de todas las materias del curso en un mismo espacio y tiempo, con la finalidad de generar un montaje teatral completo. Esta práctica se suele repetir en cuarto curso donde, además de las disciplinas de Prácticas, Sistemas de Interpretación y el Taller Integrado, aparece una nueva disciplina orientada a la interpretación en el medio audiovisual. Para cerrar el ciclo, el alumnado se enfrenta al Trabajo de Fin de Estudios que, aunque tiene muy distintos formatos en cada escuela, prima el trabajo independiente del alumnado en un proyecto propio bajo la tutoría de uno o varios docentes en el que se recomienda la integración de las diferentes especialidades.

Del análisis de las competencias cabe destacar la total sintonía entre el perfil profesional que se persigue desde el RD 630/2010 y las competencias que se repiten con mayor insistencia en las guías. Dicho perfil, y sin ánimo de repetiros, persigue que los titulados y tituladas en arte dramático sean creadores, intérpretes y comunicadores de signos, para lo que requerirán de su voz y su cuerpo para afrontar proyectos artísticos comunes, además de estar preparados para la investigación y la docencia. Las escuelas insisten en trabajar sobre competencias que potencian la creación personal, la integración de los conocimientos adquiridos en las diferentes materias y la interacción con el resto de lenguajes escénicos y, a su vez, fomentan el desarrollo de una metodología de trabajo, estudio e investigación personal, planificada y organizada sistemáticamente.

Los contenidos más extendidos en los que se materializan estas competencias son los relacionados con las técnicas de improvisación, el trabajo sobre la acción dramática, el “sistema Stanislavski”, la construcción del personaje en diferentes estilos, el trabajo psicofísico y corporal y la técnica de la máscara, concediéndose gran relevancia a aquellos trabajos orientados a la puesta en escena y a la combinación de disciplinas. En un plano más teórico, se hace especial hincapié en las técnicas de análisis de texto y en el estudio de la historia del teatro.

En este punto, cumple resolver desde la perspectiva de la técnica de interpretación la cuestión fundamental objeto de esta tesis. Para ello, disponemos en el siguiente cuadro los ítems que hemos apreciado como más relevantes en las materias de Prácticas y Sistemas de Interpretación confrontándolos con aquellos que se desprenden de las guías específicas de *Commedia dell’Arte* y con los que son genéricos en las escuelas especializadas de nuestros maestros de referencia:

**TABLA 93. FORMACIÓN ACTORAL Y *COMMEDIA DELL’ARTE* (elaboración propia)**

PRÁCTICAS Y SISTEMAS DE INTERPRETACIÓN	GUÍAS OPTATIVAS DE <i>COMMEDIA DELL’ARTE</i>	ESCUELAS ESPECIALIZADAS
Técnicas de improvisación	Improvisación	Improvisación
Construcción del personaje	Construcción del personaje	Personajes
Trabajo psicofísico y corporal	Trabajo psicofísico del actor Técnica corporal	Cuerpo
Técnica de la máscara	Máscara	Máscara
Historia del teatro	Teoría e historia	Historia
Combinación de disciplinas	Interdisciplinariedad / Acrobacia	Acrobacia
Análisis de texto	Análisis de texto Literatura dramática	

Observamos que los contenidos que se presentan desde los diferentes enfoques desde los que se puede enseñar la *Commedia dell’Arte* coinciden con los más extendidos en las guías de Prácticas y Sistemas de Interpretación. Esto no quiere decir que desde la *Commedia dell’Arte* se pueda trabajar la totalidad de los elementos que se deben desarrollar en ninguno de estos campos, pero no cabe duda de que su presencia en la formación actoral resulta muy

enriquecedora por su gran capacidad de integración de técnicas, solo comparable a la de los Talleres Integrados. Haciendo propias las palabras de nuestro entrevistado el profesor Lluís Graells, “no es la panacea” pero, sin duda, podemos afirmar que resulta de gran relevancia en unos estudios que persiguen el perfil tantas veces declarado.

Una perspectiva más desde la cual extraer conclusiones que nos ayuden a resolver la cuestión que planteamos es la de las partes implicadas en el problema planteado: docentes, discentes y profesionales. Cumplidos nuestros objetivos consistentes en la realización de entrevistas y cuestionarios para recabar datos que nos facilitaran el análisis del tema en cuestión, podemos concluir que existe unanimidad en la consideración de la didáctica de la *Commedia dell'Arte* como un instrumento de gran relevancia en la formación actoral.

No pretendemos ocultar que esperábamos un resultado positivo en este sentido, pero tampoco queremos ocultar nuestra sorpresa al descubrir que de una muestra internacional de profesionales que abarcaba participantes procedentes de varias capitales de gran tradición teatral como son Nueva York, Buenos Aires, París, Roma o Barcelona, fueran a aflorar datos tan contundentes: recordamos que el 81,8% de los encuestados otorga gran relevancia (5 puntos sobre 5) a la *Commedia dell'Arte* en la formación actoral.

En lo referente al estado actual de la *Commedia dell'Arte*, la triangulación de los datos revela que en los últimos 40 años ha pasado de ser un curioso objeto de museo a gozar de una gran presencia tanto en la profesión como en los diferentes ámbitos de la formación, principalmente, mediante cursos intensivos y *workshops* impartidos por los maestros especializados en el ámbito privado, aunque comienza a tener una presencia modesta y creciente en el entorno académico oficial.

Por todo lo expuesto, consideramos que de la información recabada mediante la metodología expuesta en el capítulo correspondiente y, atendiendo a las fuentes de datos consultadas, podemos concluir que la *Commedia dell'Arte* es muy relevante en la formación actoral en la actualidad puesto que pone de relieve aspectos fundamentales del teatro que son mucho más sencillos de comprender desde su metodología. Asimismo, aglutina un conjunto de técnicas que enseñan a través de la vivencia, de forma que se toma conciencia de uno mismo y del propio rol que desempeña dentro de la profesión, por lo que también enseña a una cuestión tan importante –si no vital– como es la de querer seguir aprendiendo. Revisando la opinión generalizada de los profesionales entrevistados, se ha puesto de manifiesto la utilidad y relevancia de la *Commedia dell'Arte* para una adecuada formación actoral.

Siendo así, y tras cotejar las diferentes guías y fuentes de datos, observamos que la implementación más adecuada para esta disciplina sería mediante un taller integrado en el tercer curso, ya que la naturaleza integradora de la disciplina facilita el camino para una más fructífera integración entre especialidades en el cuarto curso y/o en los Trabajos de Fin de Estudios. También puede resultar muy eficaz en primer curso, donde el entrenamiento parte de un nivel muy básico y la disciplina ofrece una completa panorámica desde la cual abordar las competencias establecidas para ese curso. Otro dato a tener en cuenta es que la mayoría de los encuestados la situaría como contenido de las materias de Prácticas y Sistemas de Interpretación, lo que garantizaría su presencia en los currículos al no depender de imponderables como la matrícula anual en la optatividad.

Para finalizar con este trabajo de tesis y una vez expuestas nuestras conclusiones de investigación, es de justicia dar lugar a una breve reflexión personal de quien suscribe estas líneas. En primer lugar, quiero destacar que ésta ha sido una experiencia muy enriquecedora para mí ya que nunca antes había abordado un trabajo teórico de estas magnitudes, tratando de

alcanzar el rigor científico que requiere una tesis doctoral. Respecto a la *Commedia dell'Arte*, que ya era para mí motivo de estudio años antes de comenzar con este trabajo, se ha convertido en una gran pasión que continuará siendo objeto de mi investigación en el futuro, ya que este trabajo ha despertado nuevas inquietudes y ha dejado posibles e interesantes vías abiertas, tanto en lo tocante al estilo en sí como al desarrollo de su aplicación práctica en la formación actoral.

Quiero, por último, recordar las palabras del profesor Berty Tovías que reflejan la naturaleza indómita y vital de la *Commedia dell'Arte*, que siempre ha acompañado al arte dramático desde las épocas más remotas hasta nuestros días, afrontando todo tipo de inconvenientes, morales y modas, adaptándose, mutando o fluyendo como un río de aguas subterráneas, oculta incluso entre las páginas de la más erudita literatura dramática:

*“(...) lo que tiene la Commedia dell'Arte es que es urgente, forma parte de la vida. Entonces, por mucho que la quieran enterrar vuelve a salir, es salvaje. No pregunta. No pide permiso. La Commedia dell'Arte no pide permiso, está”.* (Berty Tovías, 2.10.2016)



## BIBLIOGRAFÍA

---

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, C. (1991). *La avventura teatrale di Giovanni Poli*. Venezia: Marsilio Editori.
- Arellano, I. (2008). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Balme, C. (2016). Commedia dell'Arte e patrimonio culturale. En E. Randi, (Ed.) *Il "mito" della commedia dell'arte nel novecento europeo* (pp. 163-174). Acireale-Roma: G.E. Bonanno S.R.L.
- Baltar, F. y Brunet, I. (2012). Social research 2.0: virtual snowball sampling method using Facebook, *Internet Research*, 22, 57-74. doi: 10.1108/10662241211199960
- Barba, E. (2005). *La canoa de papel*. Buenos Aires: Catálogos, S.R.L.
- Barba, E., Savarese, N. (2012). *El arte secreto del actor*. Bilbao: Artezblai.
- Barbas Barbas, C.A. (2002). Metodología de la enseñanza de la comedia del arte en las aulas teatrales. *Universidad de Lugo, Revista Evohé*, (11-12), 57-64.
- Barker, C. (2011). *Xogos teatrais*. Vigo: Galaxia.
- Barsoti, A. (2016). Dario Fo reinventore della Commedia dell'Arte. En E. Randi, (Ed.) *Il "mito" della commedia dell'arte nel novecento europeo* (pp. 119-129). Acireale-Roma: G.E. Bonanno S.R.L.
- Beltran, G. (2011): Carlo Goldoni y la *commedia dell'arte*. Principales personajes de la *commedia dell'arte*. Recuperado de: file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/Personajes-de-la-Comedia-del-Arte(1).pdf.
- Bogart, A. (2007). *Los puntos de vista escénicos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Brecht, B. (1948). *El pequeño organón para el teatro*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948>.
- Brioso Sánchez, M. y Briosos Santos, H. (2008). El falso médico como figura literaria: de Menandro a Molière. *Habis*, (39), 39-55. Recuperado de: file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/03%20brioso.pdf.
- Brook, P. (2006). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Canavan, C (2012). Created by the Ensemble: Generative Creativity and Collective Creation at the Dell'Arte Internacional School of Physical Theatre. *Theatre Topics*, 22(1), 49-61. doi: 10.1353/tt.2012.0012.

- Caride, J. A., Trillo, F. y Vieites, M. F. (2004). *Arte dramática e función docente*. Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais e Consello da Cultura Galega, Sección de Música e Artes Escénicas.
- Codoñer Merino, C. (2011). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.
- Cohen, L y Manion, L. (1990). *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla.
- Consolini, M. (2016). Jacques Copeau e la Commedia dell'Arte. Fra Comédie des Trétaux e Comédie Nouvelle. En E. Randi, (Ed.) *Il "mito" della commedia dell'arte nel novecento europeo* (pp. 83-95). Acireale-Roma: G.E. Bonanno srl.
- Contin, C. (2001). *Viaje de un actor por la comedia del arte*. Gijón: Oris Teatro.
- Contin, C. (2003). *Los habitantes de Arlequinia*. Gijón: Oris Teatro.
- Craig, G. (1998). *The Mask*. New York: Routledge.
- Craig, G. (2011). *Del arte del teatro / Hacia un nuevo teatro*. Madrid: ADE.
- Cuppone, R. (2001). "In Questo", il teatro gli scenari della Commedia dell'Arte. *Trans/Form/Ação*, 24(1), 121-141. doi: 10.1590/S0101-31732001000100009.
- Diderot, Denis (2006). *La paradoja del comediante*. Buenos Aires, Losada.
- Doménech Rico, F. (2005). *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral* (Tesis doctoral). Departamento de Filología Española II, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/tesis/fll/ucm-t28725.pdf>.
- Duchartre, P.L. (1929). *The Italian comedy: the improvisation, scenarios, lives, atributos, portraits and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte*. New York: The John Day Company.
- Eco, U. (2004). *Cómo se hace una tesis*. México D.F.: Gedisa.
- Eisner, E.W. (2017). *The Enlightened Eye: Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice. Reissued with a new prologue and foreword*. Nueva York: Teachers College Press.
- Esposti, P. Degli (2016). Parole in maschera: Edward Gordon Craig "The Mask" e la Commedia dell'Arte. En E. Randi, (Ed.) *Il "mito" della commedia dell'arte nel novecento europeo* (pp. 43-55). Acireale-Roma: G.E. Bonanno S.R.L.
- Fava, A. (2007). *La máscara cómica en la Commedia dell'Arte*. L'Aquila: Arscómica.
- Fernández Ariza, C. (2003). La memoria histórica en el teatro de la transición democrática. *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 144, 217-230. Recuperado de: [file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/braco144\\_2003\\_6\(1\).pdf](file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/braco144_2003_6(1).pdf)
- Fernández Valbuena, A. (2006). *La Comedia del Arte: materiales escénicos*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández Valbuena, A.I. (2004). *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo*. Madrid: Fundamentos.
- Ferrone, S. (1997). La commedia dell'arte. *Quaderns d'Italia*, 2, *Dalla Commedia dell'Arte a Goldoni*, 9-20. Recuperado de: <file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/119313-157480-1-PB.pdf>.
- Ferrone, S. y Testaverde A. (2011). *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale, Anno IV*. Florencia: Casa Editrice Leo S. Olschki.
- Fido, F., Baratto, M., Aron, D., Herry, G., Lunari, L., Doménech F. y Hormigón. J. A. (1993). *Goldoni: mundo y teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

- Filacanapa, G. (2016). Gli Zanni di Giovanni Poli: Poesia in movimiento. En E. Randi, (Ed.) *Il "mito" della commedia dell'arte nel novecento europeo* (pp. 107-117). Acireale-Roma: G.E. Bonanno S.R.L.
- Filacanapa, G. (2015). *La recherche d'un théâtre perdu: Giovanni Poli (1917-1979) et la néo-Commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation* (Tesis doctoral). Département d'italien, Université Paris 8 Saint – Denis, París. Recuperado de: file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/2015PA080014\_FILACANAPA\_Giu.pdf.
- Fisher, James (1992). An Author in Search of Characters: Pirandello and Commedia dell'arte. *Modernd Drama*, 35(4), 495-512. doi: 10.1353/mdr.1992.0024.
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Guipuzcoa: Argilaletxe HIRU, Skene.
- Flores, A.C. (1990). *El teatro campesino de Luis Valdez (1965-1980)*. Madrid: Pliegos.
- Fuentes Serrano, Á. L. (2005). *El valor pedagógico de la danza* (Tesis doctoral). Departamento de Educación Física y Deportiva, Universitat de València, Valencia. Recuperado de: file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/fuentes(1).pdf.
- Francisco, I. de y López-Vega, M. (27 de junio de 2001). Dario Fo. "La comedia es la forma de expresión más elevada que conozco". *El Cultural*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Dario-Fo/748>.
- Fulchignoni, E. y Crowley, U. (1990). Oriental Influences of the Commedia dell'Arte. *Asian Theatre Journal*, 7(1), 29-41. doi: 10.2307/1124035.
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García Fernández, J. (1991). *La comunicación de las emociones* (Tesis doctoral). Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Periodismo III, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de: file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/S3017101(1).pdf.
- Giménez, L. Z. (2004). *DTeatro: 26 programas pedagógicos audiovisuales sobre las artes escénicas, divididos en bloques temáticos con sus correspondientes guías didácticas*. Barcelona: Ministerio de Educación y Ciencia. Recuperado de: file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/VP15921.pdf.
- Goldoni, C. y Colectivo Ollomol Tranvía (1996). *Commedia. Un xoguette para Goldoni*. Vigo: Xerais.
- Goldoni, C. (1994). *Memorias*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- González Martín, V. (2006). Algunos aspectos de la proyección de la "Commedia dell'Arte" en España. *Ediciones Universidad de Salamanca, Rev. Soc. Esp. Ita.*, (3), 97-108. Recuperado de: file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/Algunos\_aspectos\_de\_la\_proyeccion\_de\_la\_.pdf.
- Goodman, J. (2011). THE Mask of Collectivity: Compositional Practices at the Comédie-Italienne. *MLN*, 126(4), 812-824. doi: 10.1353/mln.2011.0081.
- Gutiérrez Carou, J. (1997). Il Teatro comico de Goldoni: proposta dunha análise temática de textos metateatrais. *Eduga: Revista Galega do Ensino*, (17), 167-190. Recuperado de: file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/Dialnet-IITeatroComicoDeGoldoni-1358334.pdf.
- Gutiérrez Carou, J. (2007). Goldoni fra riforma e controriforma: Il genio buono e il genio cattivo. *Rivista di letteratura italiana*, 25(1), 57-74. doi: 10.1400/56963.
- Granda Marín, J.J. (2000). *Resad. Historia de una Escuela Centenaria*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza.
- Henke, R. (2002). *Performance and literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hernández Esteban, M. (1991). *Introducción, traducción y notas a Carlo Goldoni "La posadera"*. Barcelona: Planeta.

- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. P. (2010). *Metodología de la Investigación*. México D.F.: McGraw Hill.
- Huerta Calvo, J. (1984). *El teatro medieval y renacentista*. Madrid: Playor.
- Iglesias Simón, P. (2006). Italia: Clásicos dell'arte. *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, (46), 6. Recuperado de: <file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/Clasicos%20dell%20arte.pdf>.
- Ionesco, E. (1966). *Experiencia del teatro. De notas y contranotas*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/59435873/Ionesco-Eugene-Experiencia-Del-Teatro-Ensayo>.
- Latorre, A.; Rincón, D. y Arnal, J. (1996). *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Barcelona: GR92.
- Lecoq, J. (2003) *El Cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.
- Lehmann, H. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telonde fondo, Revista de teoría y crítica teatral*, (12), pp. 1-19. Recuperado de: <file:///C:/Users/HPDM1~1/AppData/Local/Temp/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.pdf>.
- Lima e Muniz, M. de (2005). *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador* (Tesis doctoral). Departamento de Filología, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares. Recuperado de: <file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/De%20Lima%20e%20Muniz,%20Mariana.pdf>.
- Listerman, R. W. (1980). La commedia dell'arte: fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda. En A. M. Gordon y E. Rugg (Eds.), *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-26 Agosto, 1977* (pp. 464-466). Toronto: Department of Spanish and Potuguese, University of Toronto.
- Longman, S. V. (2008). The Commedia dell'arte as the Quintessence of Comedy. *Theatre Symposium*, 16, 9-22. doi: 10.1353/tsy.2008.0006.
- López Silva, I. (2015). *Resistir nō escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia e Universidade de Santiago de Compostela.
- Lorca, S., Carrera, X. y Casanovas, M. (2016). Análisis de herramientas gratuitas para el diseño de cuestionarios on-line. *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación* (49), 91-104. doi: 10.12795/pixelbit.2016.i49.06.
- Mango, L. (2016). La costruzione della memoria del moderno. Edward Gordon Craig e la Commedia del'Arte. En E. Randi, (Ed.) *Il "mito" della commedia dell'arte nel novecento europeo* (pp. 25-41). Acireale-Roma: G.E. Bonanno S.R.L.
- Marcia, A. (1980). *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori: Centro maschere e strutture gestuali*. Florencia: La casa Usher.
- Marchante Moraleja, C. (2006). *Traducciones, adaptaciones, Scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII* (Tesis doctoral). Facultad de Filología, Departamento de Filología Italiana, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Martínez Abad, S. (2015). *Influencias de la práctica coreográfica y gestual de la Commedia dell'Arte en la interpretación musical de Der Kleine Harlekin de Karlheinz Stockhausen y sus efectos en la memorización de la partiura* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, Málaga. Recuperado de: [file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/TD\\_Martinez\\_Abad\(1\).pdf](file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/TD_Martinez_Abad(1).pdf).
- Mazzocchi, G. (2003). La commedia dell'arte y su presencia en España. En J. Huerta (Ed.), *Historia del teatro español, 1*, (pp. 549-580). Madrid: Gredos.
- Meyerhold, V. E. (2003). *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos.

- Moody, C. (1978). Vsevolod Meyerhold and the “Commedia dell’arte”. *The Modern Language Review*, 73(4), 859-869.
- Moseley, R. (2011). Mozart’s Harlequinade: Musical Improvisation alla commedia dell’arte. *Common Knowledge*, 17(2), 335-347.
- Muñoz Justicia, J. y Sahagún Padilla, M.A. (2006). *Análisis cualitativo asistido por ordenador con ATLAS.ti*. Recuperado de: <file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/AnalisisCualitativo.pdf>.
- Nicoll, A. (1964). *Historia del teatro Mundial*. Madrid: Aguilar.
- Nicoll, A. (1977). *El mundo de Arlequín*. Barcelona: Barral Editores.
- O’Brien, A. R. (1990). *Techniques and theories of bodily expression: Historical foundations in acting from classic Greece to the Commedia dell’arte* (Tesis doctoral). New York University.
- O’Malley, L. (1991). *Masks, pierrots and puppet shows: Commedia dell’arte and experimentation on the early twentieth century Russian stage* (Tesis doctoral). The University of Texas at Austin.
- Ojeda Calvo, M<sup>a</sup> del V. (1995). Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell’arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga, *Criticón*, (63), 119-138. Recuperado de: [file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/063\\_119.pdf](file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/063_119.pdf).
- Oliva, C., Torres Monreal, F. (1997). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Pandolfi, V. (1957). *La Commedia dell’Arte*. Florencia: Edizioni Sansoni Antiquariato.
- Pagán Rodríguez, V.M. (1997). *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte* (Tesis doctoral). Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de: <file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/H3068201.pdf>.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pérez de Amézaga Esteban, A.M. (2015). *Estudio del método Schinca de Expresión Corporal en la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias* (Tesis doctoral). Departamento de Ciencias de la Educación, Universidad de Oviedo, Oviedo. Recuperado de: [file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/TD\\_AnaMariaPerezdeAmezagaEsteban\(2\).pdf](file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/TD_AnaMariaPerezdeAmezagaEsteban(2).pdf).
- Pérez Priego, M. Á. (1997). *Teatro Medieval*. Barcelona: Crítica.
- Perrelli, F. (2016). Strindberg e Pucinella. En E. Randi, (Ed.) *Il “mito” della commedia dell’arte nel novecento europeo* (pp. 9-23). Acireale-Roma: G.E. Bonanno srl.
- Plaza Chillón, J. L. (2012). Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y Federico García Lorca. *Cuadernos de Arte Universidad de Granada*, (43), 95-114. Recuperado de: <file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/2676-5174-1-PB.pdf>.
- Puerta Agüera, M<sup>a</sup> D. (2016). *Estudio de las variables de flujo en el habla escénica en arte dramático* (Tesis doctoral). Universidad de Córdoba, Córdoba. Recuperado de: [file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/2016000001244\(1\).pdf](file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/2016000001244(1).pdf).
- Quesada, R. (2001). *Cómo planear la enseñanza estratégica*. México: Limusa.
- Radigales, J. (2015). El naixement de la màscara chapliniana. *Trípodos*, (37), 151-165. Recuperado de: <file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/257-815-1-PB.pdf>.
- Randi, E. (2016). *Il “mito” della commedia dell’arte nel novecento europeo*. Acireale-Roma: G.E. Bonanno srl.
- Raskina, R. (2016). Alle origine dell mito: La Commedia dell’Arte nell’estetica teatrale di Vsevolod Mejerchol’d. En E. Randi, (Ed.) *Il “mito” della commedia dell’arte nel novecento europeo* (pp. 71-81). Acireale-Roma: G.E. Bonanno srl.

- Rodríguez Cuadros, E. (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- Rodríguez, J. I. (2011). Actrices de la commedia dell'arte. En Romera Pintor, I. y Sirera J. (Eds.), *La mujer, de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI* (pp. 265-274). Valencia: Universitat de València.
- Rojas Villandrando, A. (1972). *El viaje entretenido*. Madrid: Castalia.
- Rudlin, J. (2007). *Commedia dell'Arte an Actor's Handbook*. New York: Routledge.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el s. XX, un recorrido teórico práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- Ruiz Olabuénaga, J.I (2008). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sáez Raposo, F. (2004). La herencia de la commedia dell'arte italiana en la configuración del personaje de Juan Rana. *Bulletin of the Comediantes*, 56(1), 77-96. doi: 10.1353/boc.2004.0021.
- Scala, F. y Salerno, H. F. (1992). *Scenarios of the Commedia dell'Arte: Il Teatro delle favole rappresentative*. Nueva York: Limelight Editions.
- Schmitt, N.C. (2010). Improvisation in the Commedia dell'Arte in its Golden Age: Why, What, How. *Renaissance Drama, New Series*, 38, 225-249. doi: 10.1353/rnd.2010.0005.
- Schmitt, N.C. (2012). The Style of Commedia dell'Arte Acting: Observations Drawn from the Scenarios of Flaminio Scala, *New Theatre Quaterly*, 28(4), 325-333. doi: 10.1017/S0266464X12000620.
- Segura Munguía, S. (2001). *El teatro en Grecia y Roma*. Bilbao: Zidor.
- Stanislavski, K. (2002). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.
- Sterling, Charles (1943). Early Paintings of the Commedia Dell'Arte in France. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 2(1), 11-32. Recuperado de: [file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/3257039.pdf.bannered\(1\).pdf](file:///C:/Users/HP%20DM1/Downloads/3257039.pdf.bannered(1).pdf).
- Stoytcheva-Horissian, B. (2002). *Acting in comedy: an examination of performance principles and techniques* (Tesis doctoral). Department of Theater Arts and the Graduate School of the University of Oregon.
- Strehler, G. (1997). Goldoni ed il teatro, *Quaderns d'Italia*, (2), 39-46. Recuperado de: <http://ddd.uab.cat/record/29209>.
- Taviani, F. e Schino, M. (2007). *Il segreto della Commedia dell'Arte, La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: VoLo Publisher srl.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona – Buenos Aires – México: Paidós. Recuperado de: <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Introduccion-a-metodos-cualitativos-de-investigacion%C3%B3n-Taylor-y-Bogdan.-344-pags-pdf.pdf>.
- Tojar Hurtado, J.C. (2006). *La investigación cualitativa: comprender y actuar*. Madrid: La Muralla.
- Tortosa Pujante, B. (2015). La commedia dell'arte en Rusia: Gozzi y Meyerhold en una encrucijada escénica. *Cartaphilus*, (13), 137-146. Recuperado de: <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/243111>.
- Uribe, Mª L. (1983). *La comedia del arte*. Barcelona: Destino.
- Vélez-Sainz, J. (2000). El "Recueil Fossard", la compañía de los Gelosi y la génesis de "Don Quijote". Cervantes: *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20(2), 31-52. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctj0h0>.

- Vendramini, J.E. (2011). A Commedia dell'Arte e sua reoperacionalização. *Trans/Form/ação*, 24(1), 57-83. doi: 10.1590/S0101-31732001000100004.
- Vieites, M. F. (2004). *Os estudios superiores de arte dramática, guía práctica*. Vigo: Galaxia.
- Vieites, M. F. (2015). La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades. *Educatio Siglo XXI*, 33(22), 11-30. doi: 10.6018/j/232671.
- Vinci Nichols, N. da (2002). The Arlecchino and Three English Tinkers. *Comparative Drama*, 36(1-2), 145-185. doi: 10.1353/cdr.2002.0008.
- Weiss, P. (1984). Commedia dell'Arte "Opers" in the Age of Vivaldi. *The Musical Quarterly*, 70(2), 195-217. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/742210>.
- Zabalza, M.A. (2003). *Competencias docentes del profesorado universitario: calidad y desarrollo profesional*. Madrid: Narcea.
- Zamora, A. de (2008). *Comedia nueva, segunda parte, Duendes son alcahuetes, alias El foletto*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc348n3>.
- Zarilli, P. B. (2010). *A Interpretación (Re) Considerada*. Vigo: Galaxia.

#### BASES DE DATOS EN LÍNEA

- Harper Collins Publishers Limited (2017). Actor. En *Collins English Dictionary*. Recuperado de: [https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/actor#actor\\_\\_2](https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/actor#actor__2).
- Harper Collins Publishers Limited (2017). Comedian. En *Collins English Dictionary*. Recuperado de: [https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/comedian#comedian\\_\\_2](https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/comedian#comedian__2).
- Real Academia Española. (2014). Actor-triz. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=0coHE08|0cs0cQ6|0csZ6O0>.
- Real Academia Española. (2014). Comediante. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=9uON47M>.
- Real Academia Galega. (2017). Actor-triz. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de: [http://academia.gal/diccionario?p\\_p\\_id=dictionarynormalsearch\\_WAR\\_BUSCARAGFrontendportlet&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-2&p\\_p\\_col\\_count=1&\\_dictionarynormalsearch\\_WAR\\_BUSCARAGFrontendportlet\\_miniSearchNoun=actor](http://academia.gal/diccionario?p_p_id=dictionarynormalsearch_WAR_BUSCARAGFrontendportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_count=1&_dictionarynormalsearch_WAR_BUSCARAGFrontendportlet_miniSearchNoun=actor).
- Real Academia Galega. (2017). Comediante. En *Diccionario da Real Academia Galega*. Recuperado de: <http://academia.gal/diccionario/-/termo/comediante>.
- Definicionabc.com. (2017). Actor. En *Definición Abc*. Recuperado de: <http://www.definicionabc.com/general/actor.php>
- Royal Académie Française. (1992). Acteur-trice. En *Dictionnaire de l'Académie française* (9ª ed.). Recuperado de: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=2439941235>.
- Royal Académie Française. (1992). Comédien. En *Dictionnaire de l'Académie française* (9ª ed.). Recuperado de: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=2439941235>.

## LEGISLACIÓN

- Circular 12/2014 da Dirección Xeral de Educación, Formación Profesional e Innovación Educativa pola que se ditan instrucións para a organización do curso escolar na Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. *Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Xunta de Galicia*. Santiago de Compostela, 28 de novembro de 2014.
- Decreto 179/2015, de 29 de outubro, polo que se establece o plan de estudos das ensinanzas artísticas superiores de Arte Dramático na Comunidade Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*. Santiago de Compostela, 29 octubre de 2015, núm. 233, pp. 45920-49992.
- Decreto 259/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático en Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*. Sevilla, 23 de agosto de 2011, núm. 165, pp. 13-37.
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 4 de mayo de 2006, núm. 106, pp. 17158-17207.
- Orde do 30 de setembro de 2010, pola que se establece o plan de estudos das ensinanzas artísticas superiores de grao en Arte Dramática na Comunidade Autónoma de Galicia, e se regula o acceso ao dito grao. *Diario Oficial de Galicia*. Santiago de Compostela, 11 de octubre de 2010, núm. 126, pp. 17082-17091.
- Orden de 21 de noviembre de 2016, por la que se regula la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en desarrollo del Decreto 179/2015, de 29 de octubre, por el que se establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en la Comunidad Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*. Santiago de Compostela, 21 de noviembre de 2016, núm. 230, pp. 53299-53329
- Real Decreto 1125/2003, de 5 de septiembre, por el que se establece el sistema europeo de créditos y el sistema de calificaciones en las titulaciones universitarias de carácter oficial y validez de todo el territorio nacional. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 18 de septiembre de 2003, núm. 224, pp.34355-34356.
- Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 27 de octubre de 2009, núm.259, pp.89743-89752.
- Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 7 de febrero de 2015, núm. 33, pp. 10319-10324.
- Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 5 de junio de 2010, núm.137, pp. 48467-48479.
- Real Decreto 754-1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas de arte dramático y se regulan las pruebas de acceso a estos estudios. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 25 de julio del 1992, núm.178, pp. 25845-25851.
- Real Decreto 861/2010, de 2 de julio, por el que se modifica el Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 3 de julio de 2010, núm.161, pp. 58454-58468.

Sentencia de 5 de junio de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. E igualmente se anulan las expresiones «de grado» y «graduado o graduada» contenidas en el título, articulado y anexos de los Reales Decretos 630 a 635/2010, de 14 de mayo, por los que se regulan el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, en Arte Dramático, en Música, en Danza, en Diseño, en Cerámica y Vidrio y en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 21 de diciembre de 2012, núm. 306, Sec. I, pp. 86883.

## SITIOS WEB

- Aaag.gal. (2017). *Asociación de Actores e Actrices de Galicia*. [online]. Recuperado de: [www.aaag.gal](http://www.aaag.gal) [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Academie-spectacles.com. (2017). *Académie Internationale Des Arts du Spectacle de Versailles (A.I.D.A.S.)*. [online] Recuperado de: <http://www.academie-spectacles.com> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Alternivateatral.com. (2017). *Alternativa Teatral*. [online] Recuperado de: <http://www.alternivateatral.com> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Circomareteatro.it. (2017). *Circomare Teatro*. [online] Recuperado de: <http://circomareteatro.it> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Commediabyfava.it. (2017). *Antonio Fava Official Website, STAGE 2008, la Commedia dell'Arte insegnata da Antonio Fava, Reggi Emilia, Italy*. [online] Recuperado de: <http://www.commediabyfava.it> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Comediants.com. (2010). *Compañía Comediants*. [online] Recuperado de: <http://comediants.com> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Comedie-francaise.fr. (2017). *La Comédie-Française*. [online] Recuperado de: <http://comedie-francaise.fr> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Complicite.org. (2017). *Complicite – Schaubühne Berlin*. [online] Recuperado de: <http://www.complicite.org/> [último acceso: 14 Feb- 2017].
- Dantzerti.eus. (2017). *Dantzerti Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi - Dantzerti*. [online] Recuperado de: <http://www.dantzerti.eus/blog/dantzerti-escuela-superior-de-arte-dramatico-y-danza-de-euskadi> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Dariofo.it (2017). *Dario Fo: Teatro, pittura, satira política*. [online] Recuperado de: <http://www.dariofo.it/> [último acceso: 14 Feb. 2016].
- Dellarte.com (2017). *Dell'Arte Internacional – School of Physical Theatre*. [online] Recuperado de: <http://dellarte.com> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Ecole-jacqueselecoq.com. (2017). *École Internationale de théâtre Jacques Lecoq, école théâtre de création Paris – L'École Jacques Lecoq*. [online]. Recuperado de: <http://ecole-jacqueselecoq.com> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Elsjoglars.com. (2017). *Els Joglars*. [online] Recuperado de: <http://elsjoglars.com/> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Enricobonavera.com. (2017). *Enrico Bonavera*. [online] Recuperado de: <http://www.enricobonavera.com/> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Eòlia.cat. (2017). *Eòlia, Escuela Superior de Arte Dramático*. [online] Recuperado de: <http://www.eolia.cat/es/> [último acceso: 6 Feb. 2017].

- Esadasturias.es. (2017). *Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias*. [online] Recuperado de: <http://www.esadasturias.es> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Esadcordoba.com. (2017). *ESAD Córdoba (Escuela Superior de Arte Dramático) – Miguel Salcedo Hierro*. [online] Recuperado de: <http://www.esadcordoba.com/eportal> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Esadextremadura.juntaextremadura.net. (2017). *Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura*. [online] Recuperado de: <http://esadextremadura.juntaextremadura.net> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Esadgalicia.com. (2017). *ESAD de Galicia (Escola Superior de Arte Dramática)*. [online] Recuperado de: <http://www.esadgalicia.com/glg/portada.php> [Último acceso: 6 Feb. 2017].
- Esadib.com. (2017). *Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB)*. [online] Recuperado de: <http://www.esadib.com> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Esadmalaga.com. (2017). *Escuela Superior de Arte Dramático Málaga*. [online] Recuperado de: <http://www.esadmalaga.com> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Esadmurcia.es. (2017). *ESAD - Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia*. [online] Recuperado de: <http://www.esadmurcia.es> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Esadsevilla.org. (2017). *Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla*. [online] Recuperado de: <http://www.esadsevilla.org> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Esadvalencia.com. (2017). *ESAD – Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia*. [online] Recuperado de: <http://esadvalencia.com/es/homepage/> [Último acceso: 6 Feb. 2017].
- Floez.net. (2017). *Familie Flöz* [online] Recuperado de: <http://floez.net> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Foires.univ-nantes.fr. (2017). *Teatre de la Foire au Paris*. [online] Recuperado de: <http://www.foires.univ-nantes.fr/> [último acceso: 10 Feb. 2017].
- Fuescyl.com. (2017). *Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León*. [online] Recuperado de: <http://www.fuescyl.com/esadcyl> [Último acceso: 6 Feb. 2017].
- Giacomo, C. (2017). *L'Arlecchino Errante*. [online] [Arlecchinoerrante.com](http://www.arlecchinoerrante.com). Recuperado de: <http://www.arlecchinoerrante.com> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Hellequin.it. (2017). *Scuola Sperimentale dell'Attore – Commedia dell'Arte – Ferruccio Merisi e "Arlecchino" Claudia Contin*. [online] Recuperado de: [www.hellequin.it](http://www.hellequin.it) [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Icarrodeocomici.it. (2017). *Compagnia Il Carro del Comici*. [online] Recuperado de: <http://ilcarrodeicomici.it> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Institutdelteatre.cat. (2017). *Institut del Teatre*. [online] Recuperado de: <http://www.institutdelteatre.cat> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Lafura.com. (2017). *La Fura dels Baus, S.A.* [online] Recuperado de: <http://www.lafura.com/> [último acceso: 14 Feb. 2017].
- Lorenzobassotto.it. (2017). *Lorenzo Bassotto – Actor - Author – Director*. [online] Recuperado de: <http://www.lorenzobassotto.com/> [último acceso: 14 Feb. 2017].
- Piccoloteatro.org. (2017). *Piccolo Teatro*. [online] Recuperado de: <http://www.piccoloteatro.org/it/> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Resad.es. (2017). *Real Escuela Superior de Arte Dramático*. [online] Recuperado de: <http://www.resad.es> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Sfmt.org. (2017). *San Francisco Mime Troupe – America's Theater of Political Comedy*. [online] Recuperado de: [www.sfmt.org/index.php](http://www.sfmt.org/index.php) [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Stefanodeluca.it. (2016). *Stefano de Luca Theatre Director*. [online] Recuperado de: <http://www.stefanodeluca.it/> [último acceso: 14 Feb. 2017].

- Teatro-avogaria.it. (2017). *Teatro a l'Avogaria & Scuola Giovanni Poli*. [online] Recuperado de: [www.teatro-avogaria.it](http://www.teatro-avogaria.it) [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Sartorimaskmuseum.it. (2017). *Museo della Maschera Amleto e Donato Sartori* [online] Recuperado de: <http://www.sartorimaskmuseum.it/> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Teatre-du-soleil.fr. (2017). *Le Théâtre du Soleil*. [online]. Recuperado de: [www.theatre-du-soleil.fr/](http://www.theatre-du-soleil.fr/) [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Teatrodellazzi.es (2017). *Asociación Cultural Teatro del Lazzi: la asociación de la alegría*. [online] Recuperado de: <http://www.teatrodellazzi.es> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Teatrestudis.com. (2017). *Estudis Bertý Tovías. International Theatre School*. [online] Recuperado de: <http://www.teatrestudis.com> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Webeac.org. (2017). *Escuela de Actores de Canarias - Centro Superior Autorizado de Arte Dramático (EAC)*. [online] Recuperado de: <http://www.webeac.org/escuela-de-actores-de-canarias-centro-superior-autorizado-de-arte-dramatico-eac> [último acceso: 6 Feb. 2017].
- Webmcb.com. (2017). Zaranda Troupe. [online] Recuperado de: <http://www.webmcb.com/czaranda.htm> [último acceso: 6 Feb. 2017].

## VIDEOS

- Contin, C. [Claudia Contin Arlecchino]. (2014, Jun. 16). *Il MonDologo di Arlecchino Claudia Contin – Video Ufficiale* [archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=Qr9gke6eMNM&list=PL\\_pvB4CWsEjnm-TvtyVyw7NQWecLpYbT&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=Qr9gke6eMNM&list=PL_pvB4CWsEjnm-TvtyVyw7NQWecLpYbT&index=1).
- Faction of Fools (DC's Commedia dell'Arte Theatre Company). [factionoffols]. (2010, Jan. 13). *“Apello” to UNESCO for Commedia dell'Arte's Heritage* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kB9sfXp3miA>.
- Grupo Teatral Moitará [grupoteatralmoitara]. (2013, May 3). *Enrico Bonavera – Oficial. Arlecchino: Enrico Bonavera* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qKAo002NCzc>.
- Iammi [iammi]. (2013, Feb. 10). *Dario Fo about Commedia dell'Arte; Arlecchino* [archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=jvC-y4I\\_5hU](https://www.youtube.com/watch?v=jvC-y4I_5hU).
- Margrant Chanel [margrant]. (2012, Apr. 3). *“Arlecchino servitore di due padroni” di Carlo Goldoni* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=C1ltGSs6OGU>.
- Projecto Mimicas [projetomimicas]. (2012, Dec. 13). *The Mime of Etienne Decroux* [archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=ETToB\\_FJpLs](https://www.youtube.com/watch?v=ETToB_FJpLs).