

Documentos iconográficos de la  
*Commedia dell'Arte* en España



Este capítulo no pretende englobar un análisis de la vasta iconografía existente sobre *Commedia dell'arte*. Sólo vamos a limitarnos a analizar una pequeñísima fracción de ella dando a conocer cuatro pinturas hasta ahora inéditas, pertenecientes a las colecciones de Patrimonio Nacional español, que muestran una compañía *dell'arte* en diferentes momentos de su recitación escénica. Sus fuentes iconográficas, relaciones estéticas así como otras composiciones localizadas en otros museos pueden ayudar a entender mejor el tantas veces utilizado concepto de «improvisación». Las coincidencias existentes conducen a su vez a pensar en los *lazzi* y las diferencias, cuando las similitudes —como veremos— son tantas, resultan difícilmente obvias y necesariamente informativas.

Los estudios que utilizan un enfoque iconográfico de las imágenes sobre teatro son escasos. Dentro del ámbito de la *Commedia dell'arte* se podría afirmar que Luigi Riccoboni —*Lelio* en su personaje— junto con Évariste Gherardi,<sup>1</sup> fueron algunos de los primeros actores-autores que mostraron una preocupación histórica por las evidencias pictóricas. Las obras de Riccoboni *Histoire du théâtre italien* (1728) —compendio ilustrado por François Jollain con una serie de grabados que plasman a los actores de la *troupe* de Riccoboni tal como eran contemplados en la escena de la época, acompañada a su vez de otras estampas correspondientes a grabados de actores *dell'arte* de un siglo anterior—<sup>2</sup> o los *Pensées sur la declamation* (1738), abarcan tanto la necesaria atención al aspecto visual como al declamatorio.

Posteriormente, el entusiasmo de Maurice Dudevant —que adoptó el apellido de su madre, George Sand, en su obra *Masques et Bouffons*—, provocó una nueva curiosidad por el desarrollo histórico de la *Commedia dell'Arte* pese a la dudosa veracidad del repertorio iconográfico que presentaba.<sup>3</sup> Artistas como Gino Severini o Picasso<sup>4</sup> lo tomaron como modelo y, el ambiente generado por este resurgimiento temático, dio lugar a estudios que buscaban información visual sobre los orígenes de la *commedia*. Entre ellos

1. Ghérardi, Evariste, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou le Recueil General de Toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au Service. Enrichi d'Estampes en Taille-douce à la tête de chaque Comédie, à la fin de laquelle tous les Airs qu'on y a chantés se trouvent gravés notés, avec leur Basse-continue chiffré*, Paris, J.-B. Cusson et Pierre White, 1700, 6 vols.

2. Así, junto a su *Habit de Pantalone Moderne*, forma pareja el *Habit de Pentalon ancien*, basado directamente en el *Pantalón* de las series de Callot *Les trois Pantalons* (c. 1618).

3. Sand, Maurice, *Masques et Bouffons (comédie italienne). Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceu. Préface par George Sand*. París: Michel Lévy Frères, 1860, 2 vols. M. A. Katritzky (cf. «Lodewyk Toeput: some pictures related to the *commedia dell'arte*» en *Renaissance Studies*, Vol. 1 (1987), N. 1, pp. 71-125, p. 75) opina que esta colección, pese a su atractivo, posee una dudosa autenticidad histórica debido a la falta de precisión en la datación de los grabados. Prueba de ello es que el correspondiente a *Pantalone (1550)* procede del *Pantalón ancien* de Jollain, basado a su vez en una pintura de 1618 aproximadamente y no de 1550.

4. Como resume M. A. Katritzky, art. cit., p. 76: durante los años veinte Picasso pintó a su hijo Pablo como Harlequin y Pierrot. Esta década también presenció, por ejemplo, la ópera de Turandot —adaptación de la pieza dramática de Carlo Gozzi para la *commedia*—, la poesía de Sitwell y Cocteau y una nueva edición ilustrada de las *Fêtes galantes* de Verlaine. Esta atmósfera generó una importante demanda de información visual sobre la temprana *commedia dell'arte*.

podemos citar los realizados por autores como P. L. Duchartre,<sup>5</sup> K. Miklasevskij,<sup>6</sup> K. M. Lea<sup>7</sup> o A. Nicoll<sup>8</sup> y, por supuesto, quizá el mayor descubrimiento sobre iconografía teatral: la publicación, por parte de A. Beijer, del conjunto de grabados de *comicos dell'arte* conocido como el *Recueil Fossard* (último tercio del S. XVI), el cual fue hallado en los fondos del Museo Nacional de Estocolmo y recibió este nombre por el apellido del músico francés del siglo XVIII que los recopiló.<sup>9</sup>

Este conjunto de grabados ha originado importantes estudios, como los de Ch. Sterling<sup>10</sup> o J. McDowell,<sup>11</sup> en los que se investigan nuevos cuadros no interpretados en un principio como escenas de la *commedia dell'arte*, pero que gracias a su comparación con el *Recueil Fossard*, pueden relacionarse con la técnica y repertorio propios de estos representantes. También son importantes, como compendios histórico-iconográficos los libros de Vito Pandolfi,<sup>12</sup> Daniel Ternois<sup>13</sup> o Luigi Rasi;<sup>14</sup> aunque fundamentalmente, son las investigaciones de M. A. Katritzky las que han abordado desde el más puro interés de la iconografía teatral el repertorio *Fossard*, así como las pinturas relacionadas con éste, tres de las cuales, conservadas en el Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo,<sup>15</sup>

5. Duchartre, Pierre Louis, *La Comédie italienne: l'improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la commedia dell'arte*, Paris, Librairie de France, 1925. Para el presente estudio hemos utilizado la edición estadounidense, *The Italian Comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits, and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte. With a new pictorial supplement reproduced from the «Recueil Fossard» and «Compositions de rhétorique»*. Authorized translation from the French by Randolph T. Weaver, New York, Dover Publications, 1966.

6. Miklasevskij, Konstantin, *La Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVI, XVII & XVIII siècles*, Paris: Schiffrin/Éditions de la Pléiade, 1927. Trata el tema desde el punto de vista teatral con un número seleccionado de ilustraciones.

7. Lea, Kathleen Marguerite, «The bibliography of the commedia dell'arte: the miscellanies of the comici and virtuosi», *The Library*, 4th series, II, n.º I (June 1930): pp. 1-38; e, *Italian Popular Comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with special reference to the English State*, Oxford, Clarendon Press, 1934, 2 vols. Esta autora se interesa fundamentalmente por las fuentes y aspectos literarios de la comedia italiana.

8. Nicoll, Allardyce, *Masks, Mimes and Miracles: studies in popular theatre*, New York, Harcourt Brace, 1931. Posee una extensa bibliografía que incluye textos originales, estudios detallados de tipos y personajes de fuera de Italia pero de gran influencia en la *commedia italiana* de los siglos XVI, XVII y XVIII.

9. Fossard, *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées sous le règne de Henry III. Recueil, dit de Fossard, conservé au musée national de Stockholm...*, publicado por Agne Beijer y con la presentación de P. L. Ducharte de las *Compositions de Rhétorique ...* de Tristano Martinelli, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928.

10. Sterling, Charles, «Early paintings of the Commedia dell'Arte in France», en *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 2, n. 1, 1943, pp. 11-32.

11. McDowell, John Huber, «Some pictorial aspects of early *commedia dell'arte* acting», in *Studies in Philology*, vol. 39 (1942), pp. 47-64 y «Some pictorial aspects of early mountebank stages» en *Publications of the Modern Language Association of America*, 61 (1946), pp. 84-96. En estos artículos, además de dar una relación pormenorizada de la iconografía relacionada con la *commedia dell'arte*, analiza gestos, personajes y complementos. A su vez, concretamente en el primero, se estudia la posible trama argumental de una selección de imágenes del *Recueil Fossard*.

12. Pandolfi, Vito, *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Florencia, Sansoni Antiquariato, 1957-61., 6 vols.

13. Ternois, Daniel, *L'art de Jacques Callot*, Paris, 1962

14. Rasi, Luigi, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Florencia, Fratelli Bocca, 1897 (v. I); *Ibid.*: F. Lu-machi, 1905 (v. II).

15. Vid. su magnífico artículo «A renaissance *commedia dell'arte* performance: towards a definitive sequence of Sieur Fossard's woodcuts?», en *Nationalmuseum Bulletin*, Stockholm 1988, Volume 12, Number 1, pp. 37-53. La bibliografía que ofrece al final de este artículo es quizá la que más se ajusta a nuestro tema de estudio. En ella figura a su vez el fundamental estudio de la misma autora publicado en la revista *Print Quarterly*, IV, 3 Sept, 1987, «Italian comedians in Renaissance prints» (pp. 248-251) o los trabajos de Agne Beijer, «XVI-XVIII Century Theatrical Designs at the National Museum», *Gazette des Beaux Arts*, 6<sup>e</sup> série, XXVIII, 1945, pp. 213-226 y Fernando Mastropasqua «Lo spettacolo della Collezione Fossard» en *Ruzante & Arlecchino: tre saggi sul teatro popolare del*

junto con otras cuatro inéditas existentes en las colecciones del Patrimonio Nacional, constituyen el objeto principal de nuestro estudio.<sup>16</sup>

Si se hace un análisis iconográfico general de las imágenes que poseemos de la *commedia dell'arte*, podemos reafirmarnos en la postura teórica de la dualidad entre el llamado *teatro de la performance* y el *teatro de la representación*<sup>17</sup> como una de las bases constitutivas de la recitación. El primero es el llamado estilo del actor-bufón, totalmente identificado con el personaje y la máscara, proveniente de la más pura tradición de teatro en la calle; el segundo es el que corresponde a los actores cultos, destinados a la representación de tragedias, comedias pastorales y óperas regias.

Esta fractura, no siempre bien corregida que se crea entre ambas tradiciones, es precisamente la que aporta la ilusión escénica en la *commedia dell'arte* y la que da vida a obras concluidas y peculiarmente unitarias debido al paso de lo cómico a lo trágico, de lo refinado a lo vulgar con la mezcla imposible fuera de escena de clases sociales —el cortejo de *Pantalone* o de *Arlecchino* a la *Innamorata* mientras *Leandro* espía celoso—. La contradicción en el origen de aquel arte de contrastes violentos de cariz estilístico, escénico o formal, originó precisamente la fascinación y la extrañeza que durante decenios ejerció este teatro a los ojos de sus contemporáneos.

La plasmación del *savoir faire* de estos cómicos a través de una numerosa serie de imágenes refleja en su conjunto la seducción que en el imaginario colectivo supuso esta forma de representar. Quizá sea el *Recueil Fossard*, datado en el último tercio del siglo XVI,<sup>18</sup> el repertorio que ofrece mayor número de testimonios visuales iconográficos; pero también se pueden citar algunos cuadros de la escuela franco-flamenca, coetáneos al *Fossard*, que muestran o bien representaciones reales o bien visiones de conjunto de la compañía a modo de carteles publicitarios, como el que se encuentra en el *Musée des Beaux Arts* de Béziers [Fig. 1]; las imágenes, ligeramente posteriores, del volumen *Compositions de Rhetorique* (1601) de Tristano Martinelli; la obra de Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien* (1700), o los dibujos menos veraces de Jacques Callot (1592-1635), Claude Gillot (1673-1722) y Antoine Watteau (1684-1721).<sup>19</sup>

Como se verá más adelante, en las primeras representaciones franco-flamencas sobre la *Commedia dell'Arte* el contraste entre los dos estilos recitativos resulta constante,<sup>20</sup> sea

cinquecento. *Quaderni di Ricerca*, n. 2, Parma, Studium Parmense, 1970, pp. 91-125; «Pantalone ridicola apparenza —Arlecchino comica presenza, en *Alle Origini del Teatro Moderno, La Commedia dell'Arte, Atti del Convegno di Studi, Pontadera, 28-29-30 maggio 1976*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 97-103. También cabe destacar el trabajo de Delia Gambelli, «Arlecchino dalla preistoria a Biancolelli», *Biblioteca Teatrale*, v, 1972: pp. 17-78, concretamente las páginas, 40-44 y 51 y el ya mencionado artículo de Katritzky, «Lodewyk Toeput...», ed. cit.

16. Más adelante documentaremos ambas series.

17. Términos empleados por Marco De Marinis en su libro *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatralogia*, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 147. Queremos destacar que este libro ha servido como fundamento del desarrollo del 'Estado de la Cuestión' de este capítulo en particular, así como de guía metodológica para el análisis del valor documental de la iconografía presentada en este trabajo.

18. Los primeros dibujos del *Recueil Fossard* han sido datados comúnmente en el último tercio del siglo XVI, sin embargo buen número de sus composiciones son del siglo XVII. Una de las imágenes del *Fossard*, curiosamente una de las pocas firmadas, es de Pierre Brebiete, artista francés que vivió desde 1598 hasta 1650. Además, la parte de la colección que se encuentra en la Royal Library of Copenhague, posee imágenes claramente del XVII. (Vid. nota nº 31).

19. Solamente hemos mencionado las más destacadas dentro del campo de la iconografía teatral.

20. Nos referimos a aquel de los *Innamorati*, caracterizado por el refinamiento y la suavidad en los gestos, calificado por De Marinis como «realismo elegante», *op. cit.* p. 158; y a aquel de los sirvientes (*zanny-harlequin*)

en el ya mencionado cuadro tipo pintura de grupo, conservado en el *Musée des Beaux Arts* de Béziers, datado hacia 1580/85 por Sterling,<sup>21</sup> o en aquellos que muestran a los actores en plena actuación, como la pintura que se encuentra en el *Musée Carnavalet* de París (1570/1580) [Fig. 2]. Precisamente hemos de prestar atención a este último, dada su coincidencia compositiva con uno de los cuadros del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo y, a su vez, con otro inédito perteneciente a la colección del Patrimonio Nacional.

Es curiosa la correspondencia particularmente existente entre el óleo del Museo Drottningholms, que internacionalmente se conoce con el título «Harlequin Disguised» [Fig. 5] y su «homónimo» del Patrimonio Nacional [Fig. 6]. Este último forma a su vez parte de una serie de cuatro cuadros, dos de los cuales repiten de forma casi idéntica los óleos conservados en Suecia, tanto la escena de la «Serenata de Pantalon», que en la colección del Drottningholms se denomina «The Comic Serenade», como la ya citada de «Harlequin Disguised».

Si se parte de la conocida pintura anónima del *Musée Carnavalet* de París [Fig. 2] fechada aproximadamente entre 1570/1580, nos encontramos con que existen dos réplicas de la misma: una se cita en el *Museo teatrale alla Scala* titulada como *Scena della Commedia dell'arte recitata in Francia* [Fig. 4], cuyo paradero actual ignoramos;<sup>22</sup> y la otra, *Commedia dell'arte Scene*<sup>23</sup> [Fig. 3], se encuentra en el museo Drottningholms de Estocolmo. Es decir, aquí tenemos un primer ejemplo de la transmisión de estas imágenes, que precisamente reproducen escenas lo suficientemente populares como para ser dignas de recuerdo en más de una ocasión y en lugares diferentes. Sin embargo, la mano de los pintores es distinta. Por lo cual resulta sencillo suponer la proliferación de grabados que luego dieron lugar a obras pictóricas con las sutiles diferencias que cada artista imprimía a su obra a partir del modelo original.

Los tres cuadros [Figs. 2, 3 y 4] ofrecen, además del básico juego de contrastes en este teatro —oposición entre *Innamorata* y *Pantalone* en un primer plano, reduplicada en la de *Innamorato* y *Zanni* situada en un segundo plano—,<sup>24</sup> la posibilidad de indagar los orígenes de la escena en la colección *Fossard*, sobre todo gracias a la conexión que podemos establecer entre éstos, el grabado y las dos variantes pictóricas mencionadas de *Harlequin deguisé* [Fig. 5 y Fig. 6]. Las similitudes entre ellas obligan a buscar la red de influencias en el repertorio *Fossard*. Es muy probable que estas pinturas, dispa-

y Pantalon, que contrasta con el anterior por su «recitación enérgica» (*Ibidem*, p. 149) llena de contorsiones y movimientos violentos, heredera de la gesticulación bufonesca.

21. Sterling, Charles, art. cit, p. 23.

22. Pese a nuestros esfuerzos, no hemos podido localizar esta pintura: primero es citada por Charles Sterling en su artículo de 1943 como posible adquisición de este museo italiano: «A replica of this picture [se refiere al lienzo del Carnavalet], once in the collection of Jules Sambon in Paris, is said to have been acquired by the museum of the Scala Theater in Milan» (p. 20). Posteriormente Marco de Marinis en *Capire il Teatro*, (ed. cit., 1988) vuelve a mencionarla y ofrece una ilustración en blanco y negro —que es la que adjuntamos— acompañada de la explicación: «*Scena della Commedia dell'arte recitata in Francia*. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Si tratta della replica del dipinto anonimo (1570-1580 circa) che si trova al Musée Carnavalet di Parigi». Al solicitar una reproducción fotográfica del mencionado cuadro al museo italiano, su director desde 1996, el Sr. D. Matteo Sartorio, nos informó de que esta pintura no pertenecía al museo y que no se encontraba ni entre los fondos catalogados ni entre los no catalogados. Por este motivo no podemos ofrecer una reproducción fotográfica de calidad.

23. Anónimo flamenco, óleo sobre madera, 40,5 x 51 cm. Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo.

24. Es, como hemos comentado, la exposición de dos mundos —el de los enamorados/nobles y el de los sirvientes—, que en estas pinturas se aproximan para destacar las diferencias entre sus códigos recitativos.



Fig. 1. Atribuido a François Bunel el Joven, *Compañía de la Commedia dell'Arte*.  
c. 1578-1590. Béziers. Museo de Bellas Artes.



Fig. 2. Anónimo, *Troupe de comédiens italiens (les Gelosi, avec Isabella Andreini?)*. París. Museo Carnavalet.  
© Phototèque des musées de la ville de Paris (ou PMVP)/Cliché: Pierrain.



Fig. 3. Anónimo flamenco, *Commedia dell'Arte Scene*. Óleo sobre madera. 40,5 x 51 cm. Estocolmo.  
Drottningholms Teatermuseum.



Fig. 4. Anónimo, *Scena della Commedia dell'Arte recitata in Francia*. Anteriormente en Milán.  
Paradero desconocido.



Fig. 5. Anónimo, *Harlequin Deguisé*. Óleo sobre tabla. 33x44 cm. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum. De izquierda a derecha: Il Capitan Cocodrillo, Harlequin y la Donna Lucia.



Fig. 6. Anónimo, *Arlequin disfrazado*. Óleo sobre tabla. 38x47,5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional. De izquierda a derecha: Il S. Leandro, Harlequin, La Sª. Lilia y Lucia.

en estilo y en escuela pictórica, bebiesen del modelo de representación que aportaban estos grabados. Véase el ejemplo de la citada lámina del *Fossard* «*Harlequin deguisé*» [Fig. 7]; en ella aparecen tres personajes: 'Il Capitano Cocodrillo', 'Harlequin deguisé', y 'La Donna Lucia'. Sin embargo no figuran en el grabado ni la dueña situada detrás de la *Innamorata* ni el *Zanni* que está detrás de *Pantalone* en las escenas de las pinturas de París [Fig. 2], de Milán [Fig. 4] o de Suecia [Fig. 3]. Por otra parte, en los cuadros de la colección del Patrimonio Nacional aparece «Il Capitano Cocodrillo» bajo el nombre de «Sr. Leandro». Pese a esta variante nominal, la postura que adopta este personaje en el grabado del *Fossard* y en el cuadro del Drottningholms [Fig. 5] es prácticamente la misma sólo que enriquecida en este último por el complemento de un palo que hace adivinar las intenciones del personaje y por lo tanto el posterior desarrollo de la acción. En el óleo del Patrimonio Nacional [Fig. 6] su posición varía ligeramente con la inclinación de rodilla pero también en él se puede observar el palo en las manos de «Leandro» —según está inscrito sobre su cabeza, y no «Capitano Cocodrillo»— retirando hacia atrás su mano derecha en un acto que hace pensar en el impulso necesario para asestar un golpe. Por último, las figuras 2, 3 y 4, comparadas con su precedente del *Fossard* sugieren, a modo de fotograma, una fase posterior del movimiento emprendido por el hombre con capa del grabado. Las coincidencias exhibidas, pese a reafirmarnos en que el grabado del *Fossard* es la base compositiva de las creaciones artísticas, son muy llamativas entre el cuadro del Drottningholms y el perteneciente al Patrimonio Nacional.

Como ya hemos dicho, el del museo sueco forma parte de un conjunto de tres obras denominadas respectivamente: «The Comic Serenade» o «La Sérénade de Pantalón» [Fig. 8], «Harlequin Disguised» [Fig. 5] y «The comic Duel» [Fig. 10],<sup>25</sup> y su procedencia original se desconoce. La serie de cuatro pinturas de la colección del Patrimonio Nacional, las adquirió la reina Isabel de Farnesio (1692-1766) para la decoración del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso en cuyo inventario de 1746 figuran catalogadas con los números 784 a 787 y en una de cuyas habitaciones privadas todavía se conservan.<sup>26</sup> Por este motivo tienen pintada la flor de Lis (emblema de la Casa Farnese) en el extremo inferior derecho del cuadro.<sup>27</sup> Con respecto a su origen nada se sabe, aunque en el área de conservación del Patrimonio Nacional apuntan la posibilidad de que fueran comprados en Italia y los catalogan como anónimos italianos.<sup>28</sup> Sin embargo, debido a

25. Como explicaremos más adelante, Charles Sterling en su artículo «Early paintings...» *loc. cit.*, data estos tres cuadros suecos entre 1600 y 1605.

26. El inventario efectuado en 1746 por Domenico Maria Sani dice lo siguiente: «Inventario General de Pinturas, muebles y otras alhajas de la Reina Nuestra Señora que tiene en el Palacio Real de San Ildefonso, ejecutado por orden del Rey Nuestro Señor en el año 1746 (11978-11981) (784-787): Cuatro, en tabla de mano veneciana. La primera Arlequín con Francisquina a una mesa y Zayne con un asador de pollas para matar al primero. La segunda Arlequín que da la mano a Lilia. Lucía con rosario en la mano y Leandro que acecha lo que hacen. La tercera Zayne sacando comida de un caldero por lo que Pantalón lo quiere matar a cuyo tiempo Lilia habla con Leandro. La cuarta Pantalón a caballo de Arlequín y otro hombre. El primero hablando con Lilia que se asoma a la ventana, a media vara menos dos dedos de alto y dos de ancho». «Medidas: 38 x 47'5 cm. sin marco. Óleo sobre tabla. 47'5 x 56'8 con marco».

27. Hemos conocido la existencia de esta serie de pinturas gracias a D. Jesús Urrea, Director del Museo Nacional de Escultura, el cual además nos proporcionó generosamente una reproducción fotográfica de la misma y nos asesoró acerca de la escuela a la que pertenecían.

28. Datos facilitados por D. Juan Martínez, conservador del área de pintura del Patrimonio Nacional. Se desconoce la fecha de realización de los óleos, aunque D. Juan Martínez nos orientó con el dato de la primera mitad del siglo XVII como posible aproximación. Posteriormente nosotros desarrollaremos la hipótesis de finales del XVI o dos primeras décadas del XVII en lo referente a la datación.



Fig. 7. Grabado de *Harlequin Deguisé*. *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

las características de las pinturas, los expertos consultados se inclinan a pensar que pertenecen a la escuela francesa o franco-flamenca. Por otra parte, la inscripción que figura en la parte inferior de cada una de las escenas y que las describe detalladamente está escrita en francés y, aunque este es un elemento significativo para valorar su adscripción a la escuela francesa, no es concluyente para establecer una hipótesis sobre su origen.

Son óleos pintados sobre tabla de pequeño tamaño (0.38 x 0.47'5 m.), enmarcados con moldura sobredorada.

El cuadro catalogado en el inventario de la Granja de 1746 con el número 784 [Fig. 11] no posee ningún título en particular. Actualmente, se le conoce por los nombres de los personajes representados, «Zany, Arlequín y Francisquina». La descripción general del inventariado con el número 785 [Fig. 6] sigue la norma del anterior y es identificado sencillamente como «Leandro, Arlequín, Lilia, Lucía». A su vez, la pintura señalada con el número 786 se denomina en el citado inventario como «Zany, Lilia, Leandro» [Fig. 12], siendo curioso el hecho de que en su título se evite la presencia tan destacada de Pantalón. Ocurre lo mismo con el siguiente [Fig. 9]: el catalogado con el número 787 únicamente se denomina «Zany y Arlequín» o «Historia de Zany y Arlequín» y en la escena tenemos cinco actores: Arlequín, Pantalón, Zany, Lilia y el personaje indefinido que hace de caballo sosteniendo en su lomo a Pantalón, del cual sólo se ve una de las piernas y el asomo de una máscara negra casi apoyada en la espalda de Arlequín.

Debido a las coincidencias mencionadas de las pinturas registradas con los números 785 y 787 [Figs. 6 y 9] del inventario de pinturas de La Granja, con «The Comic Serenade» [Fig. 8] y «Harlequin Disguised» [Fig. 5] del Drottningholms Teatermuseum, vamos a analizar de forma más pormenorizada estos cuatro cuadros.

Como ya se ha comentado, en el museo sueco la serie sólo consta de tres óleos — mientras que en Patrimonio Nacional se conservan cuatro —, siendo el último de ellos «The Comic Duel» [Fig. 10]. Es además considerada como un conjunto unitario, debido fundamentalmente a que ha sido efectuada por el mismo pintor, a que sus medidas son prácticamente las mismas<sup>29</sup> y a que no se han conservado otros óleos que puedan continuarla. El conjunto perteneciente a Patrimonio Nacional ofrece dos variantes más en sus dos cuadros no coincidentes: «Zany, Lilia, Leandro» (Inventario de la Granja: N° 786) y «Zany, Arlequín y Francisquina» (Inventario de la Granja: N° 784). Esto nos hace pensar que quizás ninguna de las dos series, ni la del Drottningholms ni la del Patrimonio Nacional estén completas. El hecho de que además sean coetáneas al periodo del *Recueil Fossard*, señala este extenso repertorio como el original sobre el que se han inspirado los modelos al óleo,<sup>30</sup> y, al igual que se trata de un abundante número de grabados (85 imágenes aproximadamente en la colección de Estocolmo),<sup>31</sup> también creemos que debía de haber más versiones como la del Patrimonio Nacional. Esta hipótesis se

29. 33 x 44 cm. para «Harlequin Disguised», 33 x 46'5 cm. para «The Comic Serenade» y 33 x 46 cm. para «The Comic Duel».

30. Katritzky, en «Lodewyk Toeput...» cita otra versión existente de «Harlequin Disguised» publicada en la figura 30 del libro de M. Hallar, *Teaterspil og Tegnsprog. Ikonografiske studier i commedia dell'arte*, Copenhague, Akademisk Forlag; Universitetsforlaget i København, 1977. Posteriormente comentaremos esta réplica del cuadro del Patrimonio Nacional.

31. El *Recueil Fossard* está dividido entre el volumen así denominado en el Museo Nacional de Estocolmo y las dos secciones conservadas en la Royal Library of Copenhagen. Estas dos secciones de Copenhagen están unidas en un solo volumen tal como Fossard las enlazó. A diferencia del de Estocolmo no han sido desmembradas, reordenadas y encuadradas con material adicional en un volumen previo. Hay más de un dibujo original

basa precisamente en las diferencias que ofrecen los cuadros del Patrimonio respecto a los dos cuadros mencionados y la que presenta la serie del Drottningholms con «The Comic Duel». Falta averiguar si se trata de escenas casi crípticas, como «sketches» que daban pie por sí mismo a una pequeña obra, si hablamos de pinturas que han de unirse para confeccionar una escena, o si simplemente son momentos culminantes de la *Commedia dell'Arte* conservados por azar o por una elección sentimental.

A este respecto puede comprobarse qué es lo que ocurre con el *Fossard*.

Si hemos tomado este repertorio como fuente de la que parten estos óleos, no es solamente por la evidencia del parecido que ofrece la estampa de «Harlequin Deguisé» [Fig. 7],<sup>32</sup> sino por la veracidad testimonial que los estudiosos de iconografía teatral le han otorgado. El crítico Marco De Marinis en su libro *Capire il Teatro: lineamenti di una nuova teatralogia*,<sup>33</sup> expone ampliamente no sólo el problema de la heterogeneidad en el corpus de documentación figurativa teatral sino también la desigualdad que éste presenta en cuanto a veracidad. Destaca el hecho de que pocas veces tenemos escenas de actores «mientras recitan» —si se excluye la famosa imagen satírica de Élomire-Molière, discípulo de Scaramouche-Fiorilli— ya que casi siempre lo que podemos observar son las escenas típicas con los cómicos agrupados en pose, o en el momento de la llegada de la compañía al lugar del espectáculo. El mismo autor estima preocupante la aceptación de fuentes fidedignas en los dibujos, grabados o diseños, que después se revelan como resultado de una muy libre reinención del artista a partir de situaciones o mascaradas de este teatro o a veces incluso sin ninguna relación precisa con éstas. El caso más conocido en este sentido es el del *Balli de Sfessania* de Jacques Callot, la célebre serie de 24

entre las impresiones, y las 163 estampas, muchas de ellas del siglo XVII, están en 124 folios numerados. La portada identifica las impresiones de los folios 1-73 como *Portraits des Anciens Comediens François qui ont paru à Paris... recueilly par Le Sieur Fossard...* El Folio 74 es la segunda página que posee título en el volumen y se refiere a las estampas de los folios 75-125: *Portraits de Tous les Comediens Italiens qui ont paru à Paris. Recueilly par le Sieur Fossard...*. Por ello estamos de acuerdo con M. A. Katritzky cuando al calificar la parte de Estocolmo dice que, pese a que esta serie de imágenes es la más conocida y reproducida sobre *commedia dell'arte*, ha sido *engañosamente* llamada *Recueil Fossard* (Cf. su artículo «A renaissance *commedia dell'arte* performance: towards a definitive sequence of Sieur Fosard's woodcuts?», en, *Nationalmuseum Bulletin*, Stockholm 1988, Volume 12, Number 1, p. 37.) Katritzky especifica además las firmas que abarcan la colección de Estocolmo: NM 2189/1904 a 2272/1904, incluyendo dos estampas en páginas consecutivas, numeradas como 2250. (*Ibidem.*) Nosotros, por seguir la convención, denominaremos *Recueil Fossard* a las imágenes de Estocolmo aunque seamos conscientes de que no aunamos en este término la colección de Copenhague. Hemos de señalar también que el número de estampas de la colección depende del modo de contabilizarlas por página: De Marinis (*op. cit.*) y Duchartre (*op. cit.*), por ejemplo, dicen que son 79. Mientras que Katritzky, como hemos mencionado, habla de 85 estampas. También Beijer y Duchartre en la 'Introducción' a la publicación del *Fossard* (*op. cit.* p. 9) especifican el número de 79 «composiciones» recogidas en 45 de las 48 páginas del volumen, y de éstas sólo 42 aparecen en la publicación de Beijer. El hecho de llamarlas 'composiciones' es debido precisamente a la posible confusión que surge al contar las imágenes. Por esta causa decidimos consultar al Sr. Ulf Cederlöf, «Senior Curator» del Museo Nacional de Estocolmo (Comunicación escrita, Ulf Cederlöf, 24/11/99), el cual en sus aclaraciones nos dio la cifra de 71. Esto nos hizo comprobar una vez más que el volumen *Fossard* es susceptible de contener más o menos imágenes según la forma en la que se hiciera el recuento de estampas. Por otra parte, las no incluidas, tal como señala Beijer (*op. cit.*, p. 9), o bien es debido a que no están encuadradas de la misma forma y por ello no se pueden englobar en este conjunto seleccionado de 42/43 composiciones, o bien es porque el mismo Carl Gustav Tessin, embajador de Suecia en París y quien finalmente adquirió la colección, las excluyó. Si nosotros hemos optado por decir que son en total 85 estampas y 44 publicadas, es porque nos remitimos al artículo publicado por el Boletín del Museo Nacional de Estocolmo en 1988 acerca de esta colección. De cualquier modo, las imágenes recogidas por Beijer bastan para nuestros propósitos.

32. Catalogada por el Museo Nacional de Estocolmo con la signatura D 52.940+D 15.271

33. ed. cit.

grabados publicada en Nancy en 1622. Estas imágenes, junto con otras de Callot —de los *Gobbi* o de *Les Gueux*— han sido utilizadas como testimonio sobre el teatro de los cómicos italianos provistas de un preciso valor documental, mientras que, según parece, no tienen mucho que ver con la realidad histórica de la *Commedia dell'Arte* al haber estado inspiradas en las figuras de ciertos bailes tradicionales napolitanos —como por ejemplo la *Sfessani* y la *Locia*—, sobre el diseño de las cuales Callot puso los nombres de máscaras de carnavales italianos, sin ni siquiera cuidar bien la correspondencia entre el nombre del personaje y la figura.<sup>34</sup>

Un discurso similar podría hacerse con las notables imágenes realizadas casi un siglo después de Claude Gillot o Antoine Watteau. También éstas han sido utilizadas para documentar aspectos y momentos de la *Commedia dell'Arte* en Francia y en cambio quizá se trate más bien de un conjunto de «escenas de fantasía» que evocan el mundo farsesco de las máscaras. Sus fuentes podrían ser dispares: los diseños citados de Callot, las imágenes de carnaval, los teatros de la Foire, y sobre todo, las piezas recogidas por Evaristo Gherardi en su *Théâtre Italien*.<sup>35</sup> A esto se añade la observación que De Courville hace acerca del nacimiento de la «*Commedia italiana* de los pintores» como un acontecimiento que nace en París en particular en el periodo de ausencia de la *real comédie italiene*, es decir, durante los años que van desde la expulsión de los cómicos en 1697, a su retorno en 1716.<sup>36</sup>

François Moureau<sup>37</sup> ha señalado además, que las relaciones entre Watteau y la *real comédie italiene* fueron inexistentes —fundamentalmente por razones cronológicas— ya

34. Cf. De Marinis, *op. cit.* p. 138. Autores como Taviani y Schino (*op. cit.*, p. 488) opinan que, pese a que la mayoría de libros sobre *Commedia dell'Arte* se sirven del *Balli di Sfessania* de Callot para ilustrar el teatro de las compañías italianas, en realidad estas imágenes, que inflamaron la fantasía de Hoffmann, Mejerchold o Craig, no tienen nada que ver con la *commedia*, aunque hayan pasado a ser emblemáticas, como si poseyeran un elevado valor documental (cf. por ejemplo George Sadoul, *Jacques Callot miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969). Según estos teóricos, Callot no reprodujo en el *Balli di Sfessania* personajes de la *Commedia dell'Arte*, sino actitudes y contorsiones de los bailes característicos de la *Sfessania* y la *Locia* (Cf. Ulise Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*. Napoli, Fiorentino, 1962, pp. 60-65). Seguramente después puso sobre estas imágenes (publicadas en Nancy en 1622) nombres atractivos para los compradores de estampas, que procedían en su mayoría del sustrato carnavalesco. Éstos a su vez no guardaban relación con la figura a la que se referían —el Pulliciniello de Callot en el Baile de *Sfessania* no tiene nada que ver con la máscara de Pulcinella—. B. Croce a su vez señala al respecto que no se trata de *Commedia dell'Arte* sino de un baile *alla maltese*, que en Nápoles se llamaba de *Sfessania*, y que Callot probablemente vio en 1620 en el curso de un viaje que lo llevó desde Livorno a Sicilia y a Lipari (Cf. en «La critica», año xx, fasc. 1, 20 enero 1922, pp. 47-49). Aún así, en un trabajo posterior (*Intorno alla «Commedia dell'Arte»*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1931, reimp. 1952, pp. 503-515, p. 512) este mismo autor habla del *Balli di Sfessania* como de la «primera representación gráfica que albergaba los personajes de la *commedia dell'arte*». En conclusión, para Taviani y Schino el *Balli di Sfessania* es una de las mejores representaciones no de los *comicos dell'arte*, sino del recuerdo que podía quedar en los ojos de sus espectadores o en las narraciones entusiasmadas de los viajeros que los habían visto. Vid. también Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano* [2 v.], vol. II: *Il teatro del Rinascimento: Commedia, Tragedia, Melodramma*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 604. Otro ejemplo de imágenes del siglo xvii consideradas durante algún tiempo como documentos de la *commedia*, aunque se refirieran evidentemente a mascaradas carnavalescas, fue el constituido por las estampas recogidas por Francesco Bertelli en el volumen *Il Carnevale italiano mascherato ove si veggono in Figura varie inventioni di capritii*, [s. l.]: [s. e.], [¿1642?].

35. Vid. Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 240-241.

36. Courville, Xavier de, *Un apotre de l'art du théâtre au xviii siècle: luigi Riccoboni dit Lélío*, Paris, Droz, 1945, p. 197. Lo curioso es que los óleos que presentamos en este capítulo no pertenecen a esta época, sino que son del periodo del *Recueil Fossard*, y este hecho, junto a la inspiración en este repertorio, les confiere un valor testimonial importante. (Vid. la Introducción).

37. Vid. «L'Italia di Antoine Watteau, ovvero il sogno dell'artista», in *Quaderni di teatro*, VIII (1985), n. 29 («Gli Italiani a Parigi»), pp. 61-67.

que según se cree, los únicos teatros que el pintor frecuentó —de haberlo hecho— fueron aquellos de las dos *Foires* parisinas: Saint Germaine y Saint Laurent.<sup>38</sup> A su vez, sus dibujos y diseños teatrales, revelan una casi total libertad en la recreación fantástica de personajes o situaciones<sup>39</sup> y según Adhémar o De Courville<sup>40</sup> la única reminiscencia de comedia italiana que queda en sus cuadros son los trajes, ya que posiblemente las máscaras italianas dibujadas son «pretextos para composiciones galantes y melancólicas»<sup>41</sup> —es sabida la costumbre que Watteau tenía de revestir de prendas teatrales a aquellos que aceptaban posar para sus cuadros—.

Distinta es la opinión general respecto a Gillot, al que se le confiere una fidelidad y una precisión descriptiva mucho mayores que las de su alumno Watteau. Tanto Dacier como Herbert Dieckmann<sup>42</sup> han estudiado los diseños y grabados de Gillot en el intento de integrar las lagunas que presenta el *recueil* de Gherardi en cuanto a los necesarios aspectos visuales de la recitación de los actores italianos. El cotejo ha dado como resultado correspondencias muy precisas entre las escenas escritas y aquellas diseñadas o grabadas.<sup>43</sup> Por otro lado, la dificultad cronológica —Gillot nace en 1673 y muere en 1722, la expulsión de los cómicos es en 1697 y su retorno en 1716— que hacía suponer a Dacier que las ilustraciones de Gillot no nacían de un conocimiento directo de aquel teatro sino de la inspiración a posteriori desde los volúmenes de Gherardi, es en parte superable según Dieckmann, ya que: «no se puede excluir que Gillot hubiese asistido a las representaciones de la *troupe* italiana en los últimos años, primeros de la expulsión, y, después de la expulsión, muchos actores de la compañía de Gherardi continuaron con la representación de comedias célebres en teatros fuera de París, en teatros privados de París o de los alrededores, en los teatros de la Foire...».<sup>44</sup> Es decir, tal como reflexiona Claudio Meldolesi,<sup>45</sup> en el caso de Gillot podríamos hablar de una 'relación a dos tiempos' con aquel teatro, ya que este pintor pudo tener una temprana experiencia juvenil poco antes de la expulsión y a su vez reconstruir sus recuerdos sobre las escenas recogidas por Gherardi: «hacia el final del nuevo siglo, la publicación del *recueil* de Gherardi había constituido un acontecimiento de gran atractivo [...] y no es del todo improbable por ello, que, en aquel clima, Gillot comenzase a concebir sus diseños, leyendo y relejendo las escenas a las cuales en un pasado había asistido. Si Gillot hubiera tomado directamente como modelo los espectáculos italianos, como un artista-espectador, sus diseños no serían resultados tan fieles al texto de las comedias».<sup>46</sup>

38. *Ibidem*, pp. 65-66.

39. *Ibidem*, p. 65.

40. Adhémar, Hélène, «Sur quelques tableaux français représentant la Commedia dell'Arte XVI-XVIII siècle», en *Rivista di studi teatrali*, n. 9/10 (1954: pp. 107-113), pp. 111-112; y Courville, *op. cit.* p. 197.

41. *Ibidem*.

42. Dacier, E. «Les scènes et figures théâtrales de Claude Gillot» en *La revue de l'art ancien et moderne*, XLV y XLIX (1924-1926); Dieckmann, Herbert, «Claude Gillot, interprète de la Commedia dell'Arte», en *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 15 (1963): pp. 201-224.

43. Cf. Dieckmann, *op. cit.*, pp. 206-207.

44. *Ibidem*, p. 212. (La traducción es nuestra).

45. «Les siciliens: da Vincenzo Belando allo Scaramouche dei pittori» en *Studi in onore di Giovanni Machia*, vol. II, Milán, Mondadori, 1983.

46. *Ibidem*, pp. 663-664. Sobre este punto cf. también R. T. Coèle, «Farceurs français et italiens», en *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XII, 1960, pp. 127-130 y R. Erenstein, «Claude Gillot e il Théâtre Italien», en *Biblioteca Teatrale, nuova serie*, n. 2, 1986, pp. 23-43.

Esta hipótesis puede servirnos de precedente para elaborar la nuestra en cuanto a la exactitud particularmente exhibida entre los cuadros de «La Sérénade de Pantalon» [Figs. 8 y 9]. La identificación entre ambos es tal que nos hace suponer tanto la necesaria existencia de un grabado, como la posibilidad de que haya sido una escena lo suficientemente manida para convertirse en un *lazzi* frecuentemente representado. Este par de cuadros y la pervivencia de esta escena, aunque con variantes figurativas,<sup>47</sup> nos hace seguir el camino de esta suposición.

Es difícil saber qué validez testimonial podemos otorgar a las pinturas del Patrimonio Nacional. De momento, como ya hemos mencionado, les confiere una cierta credibilidad que sean coetáneas al periodo abarcado por el *Recueil Fossard* —finales del XVI, primeras décadas del XVII—, por otra parte, les resta inmediatez que sean pinturas al óleo, con la indudable contribución imaginativa de un artista aunque éste se ajustara a una fuente de grabados fiable. Asimismo, la entredicha veracidad de la iconografía teatral elaborada por Callot, Gillot y Watteau no anula en absoluto su interés desde el punto de vista histórico-crítico si tenemos presente cuál es la relación que estas imágenes guardan con este tipo de teatro. Tal como dice De Marinis: «se trata de entender de qué son documentos estas imágenes: si de la realidad material, histórica, del *Théâtre Italien* o más bien —como probablemente sea— de las reacciones que este teatro producía en los espectadores franceses y de la memoria, más o menos fantiosamente reelaborada, que se empezaba a transmitir».<sup>48</sup>

Si por otra parte el *Recueil Fossard* o los grabados de Tristano Martinelli tienen un especial valor documental, es porque se trata de «incisioni a stampa»<sup>49</sup> y no de óleos. A su vez el *Recueil* cambia de estilo en relación con el sujeto —la compañía francesa de Agnan Sarat o la italiana— y demuestra una notable concordancia intertextual de algunos trazos estilísticos exhibidos por estos grabados y su comparación con otros documentos iconográficos de la misma época.<sup>50</sup> Pero, para una aproximación fidedigna a la interpretación de las imágenes del *Recueil Fossard*, hemos de tener en cuenta la complicada proveniencia de las estampas del Museo Nacional de Estocolmo. El volumen de cuarenta y ocho folios en el cual están encuadradas data de 1738 y en su portada aparece impreso «Rosersberg Bibliothek». Desde esta biblioteca pasó a la *Royal Library* y en noviembre de 1904 se transfirió a la sala de estampas del Museo Nacional de Estocolmo con, al menos, una docena de volúmenes de pergamino similares.<sup>51</sup> El así llamado

47. Este tema será tratado posteriormente al analizar las pinturas.

48. De Marinis, *op. cit.*, p. 140 (La traducción es nuestra). No podría comprenderse el «afrancesamiento» que la *Commedia dell'Arte* sufre a partir de la segunda mitad del XVII si no se tienen en cuenta las imágenes que del teatro italiano se fijan en la cultura francesa y de aquellos condicionamientos directos e indirectos que vienen de esta imagen con el trabajo de la compañía italiana en París. Precisamente de esto, tanto Gillot como Watteau son testimonios valiosos e insustituibles.

49. De Marinis, *op. cit.*, p. 142.

50. Cf. *Ibidem*. Esta teoría a favor del *Fossard* es utilizada sobre todo por Agne Beijer en su publicación parcial de éste: *Recueil de plusieurs fragments des premières Comédies Italiennes qui ont été représentées en France sous la règne de Henri IV. Recueil dit de Fossard, conservé au Musée National de Stockholm, présenté par Agne Beijer, suivi des Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P. L. Duchartre*, Paris, 1928. De Marinis cita así a este autor de la edición de 1981 en italiano: «Il fatto che lo stile individuale dei differenti tipi della commedia sia conservato con una tale constanza, non soltanto nelle stampe provenienti da uno stesso artista, ma anche in quelle di un'altra mano, rende la loro testimonianza molto meno sospetta. Esse stabiliscono in qualche modo un sistema di controllo reciproco fra di loro» (p. 14). De Marinis, *op. cit.*, p. 142.

51. Vid. Katritzky, *op. cit.*, pp. 37-38.



Fig. 8. Anónimo, *The Comic Serenade*. Óleo sobre tabla. 33 x 46.5 cm.  
Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.

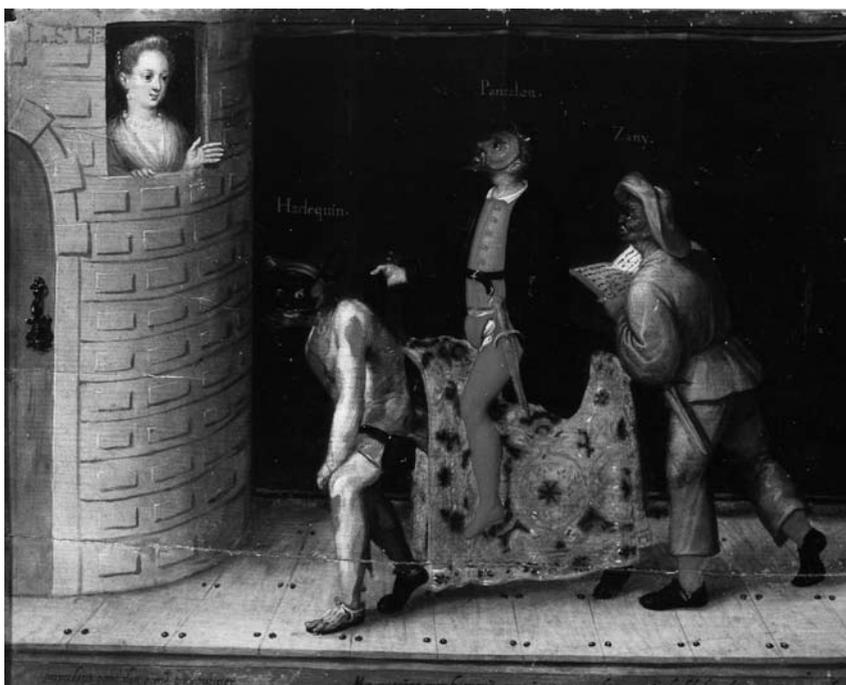


Fig. 9. Anónimo, *Historia de Zany y Arlequín*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm.  
Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.



Fig. 10. Anónimo, *The Comic Duel*. Óleo sobre tabla. 33 x 46 cm.  
Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.



Fig. 11. Anónimo, *Zany, Arlequín, Francisquina*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.



Fig. 12. Anónimo, *Zany, Lilia, Leandro*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.

*Recueil Fossard* es el único de estos libros que ha sobrevivido a la desmembración en hojas, oficialmente ordenada en 1905, y por lo tanto, el único cuyas imágenes han escapado de ser archivadas individualmente dentro de la colección general de grabados.

El folio nº 2 muestra la portada añadida con el título de una sección de la extensa colección de grabados teatrales y festivos reunida por Sieur Fossard, músico en la corte de Luis XIV, que falleció en 1702.<sup>52</sup> Esta portada lleva el nombre de Carl Gustav Tessin, embajador de Suecia en París a mediados del siglo XVIII, el cual adquirió esta sección del *Fossard*, bastante dispersa ya e incluso parcialmente perdida, exceptuando claro está, las dos secciones conservadas en la *Royal Library* de Copenhague que permanecieron intactas.<sup>53</sup>

El álbum propiamente llamado *Recueil Fossard* fue descubierto a principios de los años veinte por el Dr. Agne Beijer (1886-1975), director del Drottningholms Teatermuseum desde 1925 a 1964,<sup>54</sup> en las reservas no catalogadas del Museo Nacional de Estocolmo. En un intento de reconstrucción del *Fossard* de una forma crítica a partir del material de Tessin,<sup>55</sup> Beijer publicó en 1928, cuarenta y cuatro de las ochenta y cinco estampas del volumen, numeradas de la I-XLIV.<sup>56</sup> En su introducción rechazó la posibilidad de que los grabados representen «una secuencia completa de actos, en los que el artista haya reproducido cada escena».<sup>57</sup> Opina que más que significar una selección representativa del repertorio de los comediantes, estos grabados son en todo caso episodios burlescos, *lazzi*. Y añade: «muchos de ellos reflejan incidentes aislados de alguna obra» y «sólo en algunas ocasiones hay una conexión temática entre las imágenes».<sup>58</sup>

En 1970 Fernando Mastropasqua publicó un artículo en el que sugería la teoría contraria: un grupo escogido de grabados, en un orden determinado, podría sugerir una historia.<sup>59</sup> Mastropasqua selecciona un conjunto de dieciocho grabados, ordenados en tres grupos de seis secuencias/«escenas» cada uno. Cada serie de seis da lugar a un acto y su concatenación, a una obra de tres actos. Su reconstrucción tiene en cuenta tanto el orden en el que los grabados estaban montados en el álbum de Tessin como la numeración que Beijer ya había notado en la base de cada estampa siguiendo una convención tipográfica, pero que en último lugar parece basada en la lógica argumental. Aún así su ordenación ha sido cuestionada por autores como Katritzky,<sup>60</sup> quien, basándose en la investigación de reproducciones de baja calidad a partir de algunas de las mismas escenas del *Recueil* que emplea Mastropasqua en su selección, llega a secuenciar de forma distinta el conjunto de Mastropasqua.<sup>61</sup>

52. Posteriormente hablaremos de la importancia en la época de la difusión a través del grabado de la imaginaria popular.

53. Vid. al respecto la nota nº 31. Afortunadamente los volúmenes de Copenhague han permanecido tal como Fossard organizó las imágenes.

54. Cf. Katritzky, *op. cit.*, p. 38.

55. Vid. nota 31.

56. Beijer, Agne (Ed.), *op. cit.*

57. *Ibidem*, p. 20. (La traducción es nuestra).

58. Beijer, Agne, «XVI-XVIII Century Theatrical Designs at the National Museum», *Gazzette des Beaux Arts*, 6e série, vol. xxviii (1945: pp. 213-236), p. 221. (La traducción es nuestra).

59. Mastropasqua, Fernando, «Lo spettacolo della Collezione Fossard», en *Ruzante e Arlecchino tre saggi sul teatro popolare del cinquecento*, *Quaderni di Ricerca*, n. 2, (Parma: Studium Parmense, 1970), pp. 91-125.

60. art. cit. pp. 40-42.

61. Vid. Fig. 13 para conocer la ordenación de Katritzky.

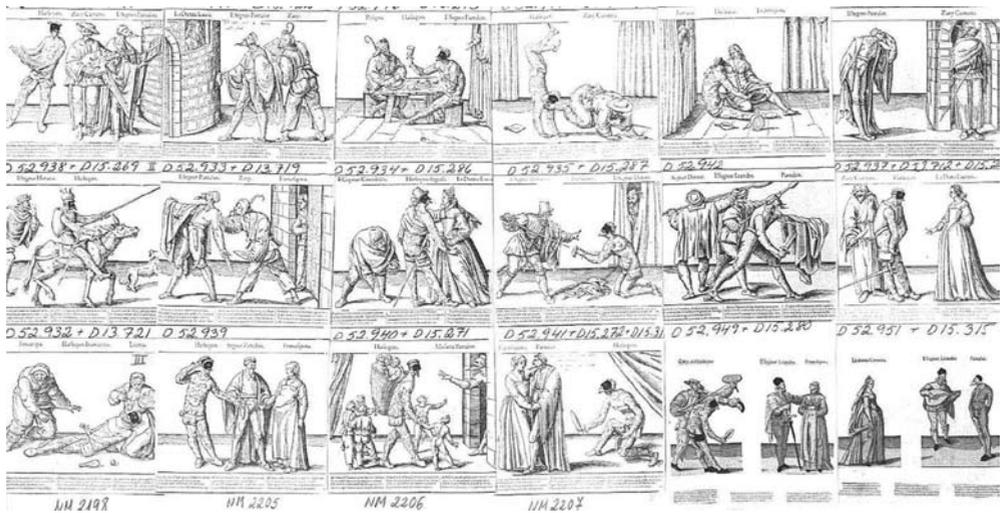
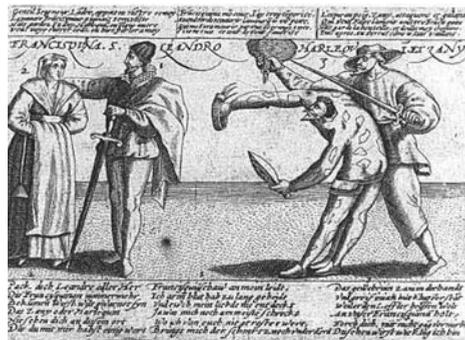


Fig. 13. Secuencia del Recueil Fossard (Museo Nacional de Estocolmo) ordenada por M. A. Katritzky.



Figs. 14-18: Cómicos. Douce Collection (port-folio S. 4). 11 x 8 cm. Oxford. Ashmolean Museum.



Figs. 19-21. *Grabados del Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Los grabados de las figuras 14 a 18,<sup>62</sup> llevan sus correspondientes leyendas en francés en la parte superior y en alemán en la parte inferior. Son variantes artísticamente menos ambiciosas que el *Fossard*, y, si no representan la serie completa de las imágenes originales de las que parten, hay un alto grado de probabilidad de que estas escenas formen una subserie coherente.<sup>63</sup> El hecho de que haya proliferado cada uno de los grabados en un orden determinado después del azar al que está sometida la colección *Fossard*, nos parece, coincidiendo con Katritzky, un dato significativo para reconducir el orden de las escenas. La reproducción exacta de las situaciones —aunque el artista sea otro— de esta subserie, nos hace pensar en la conformidad de una obra, parte de la cual ha quedado reflejada en estos grabados, con la ventaja de que en esta ocasión sí hay un orden temporal establecido.<sup>64</sup>

En contraste con las anteriores reconstrucciones, este grupo de cinco grabados publicado por Katritzky viene a modificar las hipótesis hasta ahora elaboradas bajo el orden secuencial de Mastropasqua. La línea que propone Katritzky<sup>65</sup> une estos cinco grabados en un bloque, como las primeras cinco estampas del tercer acto.

Para determinar la importancia de la particular combinación de estas cinco escenas es necesario establecer cómo se ha producido la derivación de estas imágenes. Quizá estos grabados hayan sobrevivido de forma casual y su combinación sea irrelevante para el orden original, pero en cambio, tal como señala Katritzky, la existencia de otros cinco grabados casi idénticos en la Yale School of Drama Library,<sup>66</sup> uno de ellos al menos impreso posteriormente, confirma en cierto modo la necesidad de estudiar más detenidamente la cuestión de las variantes y cómo éstas pueden dar información sobre la coherencia del *Fossard* o sobre el impacto social que ciertas escenas causaron. De hecho no sólo la reiteración de estas cinco secuencias en lugares diferentes apoya su ligazón, sino que la natural armonía que une los versos y las imágenes, nos aproxima a la hipótesis de Katritzky de que estas cinco estampas del tercer acto van unidas.

En los cuadros del Patrimonio Nacional se observan varios de los factores anteriormente expuestos: la coincidencia casi exacta de dos de los temas (escena de «La Serenata de Pantalon» y de «Harlequin Disfrazado») en lugares distintos; variaciones múltiples de uno de los temas (la Serenata de Pantalon ofrece a lo largo del XVI, XVII y XVIII distintas formas de representación)<sup>67</sup> o el *Recueil Fossard* como fuente de la que parten todos los cuadros, tanto los del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo como los españoles.<sup>68</sup> Estas características hacen al menos dudar de que los cuadros del Drottningholms,<sup>69</sup> así como

62. Variantes del *Fossard* pertenecientes a *The Douce Collection (Port-folio S. 4)*, 11 x 8 cm. Ashmolean Museum, Oxford. Publicadas por Katritzky en su artículo «A renaissance *commedia dell'arte*...», pp. 46-48.

63. Cf. Katritzky, art. cit., p. 46.

64. Tal como las imágenes están dispuestas en el *Recueil Fossard*, tres de los grabados: NM 2205, 2206 y 2207 son consecutivos [Figs. 19 a 21] y los otros dos (NM 2198 y NM 2200) se distribuyen respectivamente un poco antes y un poco después de este grupo. La publicación de Beijer respeta este orden salteado; y Mastropasqua dispersa estos cinco grabados en los tres actos de su reconstrucción: NM 2220 se sitúa en el primer acto, NM 2198 en el segundo, y 2205, 2206 y 2207 están colocadas consecutivamente en el tercer acto.

65. Vid, Fig. 13.

66. Baker Collection (call. no.. Ac/16/C75).

67. En el estudio de los cuadros haremos un pequeño recorrido histórico sobre estas variaciones.

68. Aunque antes no lo hemos mencionado, todos los cuadros de Patrimonio Nacional están inspirados en el *Recueil Fossard*, tal como haremos constar en el análisis de cada uno de ellos.

69. Katritzky se inclina por la suposición de que los cuadros del Drottningholms no guardan ninguna relación secuencial. Art. cit. pp. 43-45.

los del Patrimonio Nacional, no hayan sido el fruto lógico de un proceso motivado. Normalmente lo que se ha defendido es la arbitrariedad que en este sentido ofrecen las pinturas del museo sueco, pero: ¿no es curiosa la precisa coincidencia entre dos óleos de una serie de tres en Suecia y una serie de cuatro en España?<sup>70</sup>

De lo anterior podríamos deducir que si de la fuente original han perdurado como pinturas dos conjuntos con dos cuadros como lugar común — ya sea por la idoneidad previa de una serie de grabados intermedios derivados a su vez del *Fossard*,<sup>71</sup> o por la subjetividad existente al pintarse las series o al conservarse parte de ellas— ha de deberse a alguna propiedad concreta de los cuadros y no ya al puro azar. Una individualización de este cariz se aleja de lo fortuito. Sabemos además que el grabado era la fuente más inmediata de reproducción, y por ello mismo, que circularan los que habían inspirado estas pinturas no nos causa extrañeza; sin embargo, su transformación en óleos les confiere un valor extraordinario como documento imprescindible sobre la percepción que se tenía del repertorio de estos cómicos.

Una posibilidad es que éstos representen una subserie parcial (al igual que los cinco grabados anteriormente mencionados) dentro de una obra de la *commedia dell'arte* y podría por lo tanto guardar o no cierto tipo de lógica argumental, o simplemente concluir que las imágenes que han perdurado son aquellas salvadas porque captaron la atención del público de la época y que por lo tanto eran los motivos más repetidos, ¿auténticos *lazzi*?<sup>72</sup>

La primera alternativa es muy difícil de confirmar debido a la alta probabilidad que existe de que ambas series estén incompletas, pero para empezar, la densidad informativa de los cuadros es mucho mayor que la de los grabados. Esto puede querer indicarnos los cambios necesarios que hacen falta en una obra que se condensa para los ojos de un espectador que desea disfrutar de los momentos más significativos. Porque: ¿a quién iban dirigidas estas pinturas?

70. Si hacemos una operación de combinatoria, la probabilidad de escoger estas escenas en concreto para que queden reflejadas en un óleo es realmente baja. Debemos plantearnos cuántas maneras hay de escoger tres cuadros de una vez y cuatro de otra con la condición de que coincidan dos de ellos: que por dos caminos distintos dos cuadros sean casi idénticos, de un sustrato inicial de grabados cuyo número conocido es ochenta y cinco ofrece el porcentaje de un 5 por mil, esto es, de cada mil veces que se hubiera hecho la selección, si ésta fuera al azar, sólo en cinco de ellas coincidirían dos cuadros.

71. Esta hipótesis proviene de que la escena de la «Serenata de Pantalon» es demasiado exacta como para no provenir de un grabado. Sin embargo no es idéntica a la del *Recueil*, sólo en parte (el Zanni). Por ello fundamentalmente, y por las derivaciones posteriores abogamos por suponer unos grabados inmediatamente posteriores a los populares del *Recueil*.

72. Pese a que antes hemos hablado vagamente de los *lazzi* como 'episodios burlescos', entendemos por *lazzo* aquellos trucos cómicos particularmente estereotipados que podían incluirse o no en una o en varias *commedias*. Luigi Riccoboni en su *Histoire du Théâtre Italien ...* (Paris, Pierre Delormel, 1728, I, 65) lo define como las acciones de Arlequín u otras máscaras cuando interrumpían una escena con sus expresiones de terror o muecas exageradas (Cf. Mel Gordon, *Lazzi: the Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1992, p. 4). Estas interrupciones curiosamente servían a la vez para distraer al espectador de la trama principal y para reanudarla de forma más enfática, ya que solían situarse entre escena y escena. Su fijación evitaba que fueran parte estructural del argumento, pero su generalidad y humor fácil los hacía intercambiables. Uno de los ejemplos típicos era la costumbre que tenía Arlequín de interrumpir a Scapin comiendo unas imaginarias cerezas y escupiendo sobre éste los huesos, o incluso lanzándolos al público en sus momentos más osados. Este *lazzo* se documenta por primera vez en París en 1722 (Mel Gordon, *op. cit.*, p. 23). A lo largo de la exposición iremos desarrollando este concepto y poniendo más ejemplos, especialmente en el apartado «Las Pinturas, su tema, fuentes y reproducciones: la improvisación».

Pensamos que este tipo de composiciones eran hechas por encargo para la nobleza o la alta burguesía. Los cuadros del Patrimonio Nacional, tal como se ha mencionado, fueron adquiridos por la reina Isabel de Farnesio y los del Museo sueco son considerados de un elevado valor artístico. Los de la reina Isabel servían para decorar una de las habitaciones privadas del Palacio de San Ildefonso. Quizás se hayan conservado sólo estos cuatro, pero debemos plantearnos, de modo general, qué función podían desempeñar cuando se pintaron y fueron adquiridos por primera vez. Imaginamos que, al igual que hoy nos gusta recordar las películas a través de otros medios de reproducción de imágenes, en aquel entonces un camino para la rememoración podría ser la distribución consecutiva de los actos gracias a pequeños cuadritos instalados en las paredes de una sala: quizá de una manera sintética para economizar el encargo, o simplemente incluyendo elementos añadidos como se acostumbraba a hacer cuando las composiciones partían de grabados, cuyas figuras eran independientes y por ello adaptables a los requerimientos de los pintores. Es decir, guardando una lógica secuencial, tal como ocurre con los fotogramas.<sup>73</sup> Y aunque parte de los cuadros que la conformasen se haya perdido, hipótesis que nos asiste al ver los no coincidentes —«El duelo cómico» [Fig. 10] de Estocolmo y los catalogados con el título de «Zany, Arlequín y Francisquina» [Fig. 11] y «Zany, Lilia, Leandro» [Fig. 12] del Patrimonio Nacional— posiblemente existiera una subserie cómica de grabados que nace del *Fossard* —como antecedente más antiguo pero no por ello definitivo<sup>74</sup>— y que fuera reflejo de un repertorio teatral suficientemente aplaudido como para ser representada varias veces y por supuesto en distintos lugares. De estos grabados han surgido posteriormente los óleos, cuyas series sospechamos que podrían coincidir al completo si no existiesen eslabones perdidos.

Atención especial merece al respecto el cuadro del Patrimonio Nacional «Zany, Arlequín Francisquina» [Fig. 11]. Es llamativo el hecho de que en el *Recueil Fossard* sólo encontremos al «Harlequín» como la única figura de todo el conjunto [Fig. 22]. Ni el Zanni, ni Francisquina, aparecen. Sólo la mesa con alguno de sus complementos, el pequeño Harlequín de su izquierda —que en la imagen está comiendo al lado de Francisquina— o el jarrón de primer plano forman parte del grabado. El sujeto representado en éste es Harlequín junto a un niño vestido como él. Asunto que se repetirá a menudo en la comedia de los siglos siguientes —desde la Antigüedad los mimos hicieron subir a sus niños a escena—. A su vez en el *Fossard*, las planchas más explicativas están enmarcadas por una especie de decoración de sogueado entre rosetas. Ésta en absoluto posee este rasgo, ya que, tal como anuncia Beijer en su introducción al *Recueil*,<sup>75</sup> estaba escondida en el reverso de otro de los grabados: el n.º XI.<sup>76</sup>

73. Somos conscientes de que el hecho de conservar estos cuadros podría responder simplemente a un fenómeno de coleccionismo, el cual empezó a cultivarse con sumo interés en el siglo xvii (Vid. Miguel Morán Turina, y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, especialmente el capítulo I, «Pintores, coleccionistas y entendidos» y el II, «El público y su mirada»). Sin embargo en el caso del Patrimonio Nacional es clave el cambio de nombres en los personajes respecto al grabado para que dudemos de que su conservación se deba a una moda. Esta variación deliberada les confiere un valor testimonial y por lo tanto, en nuestra opinión, una voluntad rememorativa.

74. Esto lo mencionamos porque creemos en la existencia de unos grabados intermedios debido fundamentalmente a las diferencias que presentan con el *Fossard* tanto la «Serenata de Pantalón», sólo coincidente en el Zanni, Lilia y la torre como «Harlequin Disfrazado» con la dama que se sitúa detrás de Lilia con un rosario en la mano.

75. *op. cit.*, p. 13.

76. «*Par contre, nous avons ajouté ce texte la gravure ci-dessus [Fig. 22], ou plutôt la moitié d'une gravure qui aurait dû figurer parmi les planches, mais qui ne fut découverte qu'après que celles-ci eussent été tirées. Elle était collée au dos de la gravure page XI*

Precisamente el grabado número XI del *Recueil Fossard* es el de «*Harlequin Deguisé*», tema igualmente representado en pintura. Esto nos hace sospechar la posibilidad de que si en la colección original de grabados estaban ambas imágenes unidas de una forma prácticamente inseparable, quizá ése fuera su orden natural. Esta hipótesis podría cobrar fuerza si pensamos de nuevo en que el pintor debió adoptar un criterio de selección entre todo el *Fossard*, y de nuevo resulta demasiado casual que dos láminas que en el *Fossard* estaban seguidas hayan sido escogidas también para aparecer juntas —creemos que de forma consecutiva, al menos sí lo son los números de inventario de la Reina (784, 785)—<sup>77</sup> en una creación al óleo.

La información que nos otorga el cuadro viene además a completar el grabado. En éste [Vid. Fig. 11-Fig. 22] sólo poseemos parte de la escena. Harlequín se dirige a alguien con su típico gesto de entremeter los dedos en su bonete aludiendo así al símbolo del cornudo<sup>78</sup> y adelanta su pierna derecha mientras con la mano izquierda intenta coger algo de comida. En el óleo la posición es prácticamente la misma, incluso lleva el puñal y la concha en el cinto. Su pierna izquierda no sobresale porque en el cuadro el mantel llega hasta el suelo, pero el gesto de ambos brazos y manos es idéntico. La mano izquierda se orienta hacia la masa que prepara Francisquina y la derecha se dirige hacia arriba atravesando el bonete con los dedos. Pero en esta ocasión su mirada no queda perdida, sino que se clava en el Zanni que se dirige hacia él con los pollos ensartados. A su vez, el pequeño Harlequín que aparece en el grabado está cogiendo un pedazo de pan, mientras que en la pintura se sitúa en el extremo izquierdo comiendo de un plato, amparado por la elevada figura de Francisquina y mirando fijamente al espectador. Son diferencias formales pero resulta evidente que se trata de la misma escena. Aquí no sólo la densidad informativa de la pintura es mayor —propiedad de los cuadros que antes mencionábamos frente a los grabados— sino que viene a cubrir un vacío. Quizá la figura del Zanni sea otra lámina suelta de entre las numerosas figuras/clichés que servían para conformar grabados. En cualquier caso, la cuestión estriba en la asociación establecida por nuestro anónimo pintor, que además incluye a Francisquina y diálogos en el pie de cada personaje. Podría ser, como en el caso de Gillot, que en nuestros cuadros esté la base indudable del *Fossard* mezclada con la evocación.

Sería interesante para ello saber si los grabados no tendrían acaso otra función que un empleo práctico, como una especie de «*affiches*» distribuibles entre los espectadores a modo de libretos. Los editores podrían publicarlos de común acuerdo o no, con los comediantes. Se sabe que para el interesante escenario de costumbres que nos ofrece la *Farce du Bateleur*,<sup>79</sup> era costumbre entre los saltimbanquis vender al público los retratos de los actores de moda.<sup>80</sup> A veces incluso eran pintados al óleo:

*et bien cachée de l'autre côté par la feuille blanche de l'album. Sa présence ne fut décelée qu'en examinant à la lumière électrique le filigrane du papier. Cette trouvaille est due à M. Wengström, conservateur —adjoind au Musée National.» (Ibidem).*

77. Aunque esto puede ser simplemente debido a la arbitrariedad de los criterios de Domenico Maria Sani (el cual hizo el inventario de la Reina) o al conocimiento en su adquisición de que se debía seguir este orden.

78. Gesto por otra parte codificado con esta misma acepción por J. Bulwer en su, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*, [Londres, 1644] (ed. de James W. Cleary), Carbondale Southern Illinois University Press, 1974 (Planche vi).

79. En Edouard Fournier (Ed.), *Le théâtre français avant la Renaissance, 1450-1550: mystères, moralités et farces précédé d'une introduction et accompagné de notes pour l'intelligence du texte par M. Edouard Fournier; ornée du portrait en pied colorié du principal personnage de chaque pièce dessiné par MM. Maurice Sand...*, Paris, Laplace édit., [s.a.] (Corbeil: Typ. et stér de Créte), p. 323. Citado por Beijer (Ed.), *Recueil...* ed. cit., p. 14.

80. Cf. *Ibidem*.

A menudo estos retratos eran pintados al óleo; pero cabe suponer que existieran grabados de esta época, como los hubieron durante los siglos sucesivos, que nos han dejado una gran cantidad de grabados de retratos de actores a menudo iluminados por los editores de la calle de Saint-Jacques especialmente.

Si fuera así, es muy natural que los italianos se vieran obligados a asumir esta costumbre, ya que estos «retratos», acompañados de un texto explicativo en francés, permitían al público parisino seguir con más facilidad un *patois* a veces difícil de entender para los propios italianos.

Estas estampas, bellas desde el doble punto de vista de la concepción artística y técnica: ¿son fieles a la verdad escénica, o bien son composiciones puramente decorativas donde el artista eleva el sujeto de la comedia italiana, de moda en esta época? ¿Son fiables los grabados para ser modelos por sí mismos de los comediantes y de su forma de representar?<sup>81</sup>

Pero no sólo el *Fossard* pudo cumplir esta función. La práctica de la autopromoción por parte de los actores la ejemplifican los libros publicados entre finales 1600 y comienzos de 1601 de los tres famosos cómicos, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini y Tristano Martinelli,<sup>82</sup> que, aunque pertenecían en ese momento a la misma compañía —los *Accesi*—, ofrecen cada uno de ellos un carácter testimonial paralelo sin interferirse recíprocamente.<sup>83</sup>

El *Fossard* como punto inicial desvela posiblemente una necesidad publicitaria que enlaza casi al mismo tiempo (1583 y 1588) con las primeras obras que los *Confidenti* habían impreso,<sup>84</sup> se extiende hasta los tratados mencionados de Scala, Cecchini y Martinelli, y pervive de generación en generación de actores, siendo quizás Giovanni Battista Andreini quien más utilizó esta estrategia incluso a modo de concurso con otras *troupes*: «sus estampas son el fruto de una recopilación que es al mismo tiempo extemporánea y meditada: hechas adrede para dar a conocer la última novedad de su ‘magazine’ cómico, pero capaces de sugerir al lector la continuidad de un repertorio reconocido a lo largo del tiempo».<sup>85</sup>

81. *Ibidem*. (La traducción es nuestra).

82. Scala, F., *Teatro delle favole rappresentative*, 1600; Cecchini, P. M., *Trattato sopra l'arte comica, cavato dall'opera di San Tomasso e da altro santi, aggiuntovi il modo di ben recitare*, (Roussin, Lyon, 1601); Martinelli, T., *Compositions de Rhétorique*, 1600-1601.

83. En estos momentos Cecchini estaba a punto de abandonar la compañía por incompatibilidades con G. B. Andreini; por otra parte Scala manifestó una cierta complicidad profesional con Diana Ponti («Comica Desiosa»), y Arlecchino en sus *Compositions* consideró dignas de aparecer en su obra sólo las imágenes del «Capitano» y de «Pantalon». A su vez, «... las tres ediciones [citadas] deben ser leídas como preparación de la ‘campana publicitaria’ de los diversos artistas [...]. Estos libros serán siempre una práctica reivindicación de los propios méritos profesionales más que una exhibición ‘desinteresada’ de virtud literaria o teológica. Fueron además verdaderos catálogos de la producción de cada grupo, exposiciones temporales de los prototipos ofrecidos al futuro comercio. La publicidad, alma del comercio, había sido el probable destino de los fragmentos iconográficos que hoy se conservan como galería de figurines, affiches y hojas volantes en la llamada *Raccolta Fossard*» (Cf. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari: la Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993, p. 201. [El subrayado y la traducción es nuestra]).

84. El *Alchimista* de Lombardi, la *Angelica* de Fabrizio de'Fornaris, la *Fiamella* de Bartolomeo Rossi o las *Lettere facete e ghiribizzose* de Vincenzo Belando. Cf. Siro Ferrone, *Ibidem*.

85. *Ibidem*. Nos referimos por ejemplo a *La turca*, 1613; la *Venetiana*, 1619; o *Lelio bandito*, 1620.



Fig. 11. Anónimo, *Zany, Arlequín, Francisquina*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional. De izquierda a derecha: Zany, Harlequin y Francisquina.



Fig. 22. *Harlequin*. *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

## La datación de las pinturas

### a) *La Indumentaria*

En este apartado intentaremos averiguar qué compañías fueron reflejadas en los óleos españoles, y para ello es necesario datarlos con la mayor aproximación posible. Con este fin nos apoyaremos en las orientaciones temporales que proporciona la indumentaria de los personajes y trataremos de ver cómo encajan éstas con los itinerarios de los comediantes, así como las relaciones entre sus componentes y su periodo vital.

La conocida escena de «*Harlequin Deguisé*» del Drottningholms Teatermuseum [Fig. 5] es una de las representaciones más completas que poseemos de la *Commedia dell'Arte*. En ella vemos a los actores recitando sobre una sencilla plataforma de madera con una cortina verde oscuro como fondo, que ofrece aberturas para permitir la entrada y salida de los cómicos. Los vestidos ofrecen gamas de amarillo, blanco, castaños, rojo —color por excelencia de la realeza desde la Edad Media hasta 1813—<sup>86</sup> y negro —color que impuso la sobriedad española desde aproximadamente 1556 y que perduró hasta finales de aquel siglo—.

Harlequin viste el típico traje blanco remendado con parches irregulares rojos, amarillos, azules y verdes, los cuales, hasta bien entrado el siglo XVII no pasaron a ser triángulos cortados según un patrón. Para completar su disfraz de caballero lleva, envolviendo su silueta, una prenda que bien podría tratarse del herreruelo español.<sup>87</sup> En uno de los entremeses de Lope de Rueda en el que un ladrón se ha metido a ropavejero, se clarifican las diferencias de esta vestidura respecto a tudescos y capas:

Pues así me ha acontecido a mí agora, que ya no soy bueno para ladrón, he puesto una tendezuela de ropavejero, y de que viene al-

86. El rojo era el color preferido para todos los eventos de importancia, de hecho es indicativo que el color blanco para el traje de las novias se impusiera aproximadamente hacia 1813, ya que éste fue el color que se puso de moda para esta ceremonia entre la mujer de la nobleza. La alta burguesía lo adoptó enseguida ya que esta moda significaba que podían permitirse un vestido para un solo día. La clase burguesa y campesina continuó casándose de negro, porque, aunque se hiciesen un vestido para tal acontecimiento, podían, si era de este color, reutilizarlo en otras ceremonias. Muchas veces eran enterrados con estos trajes. El púrpura ha sido siempre el color de la realeza, quizá esta tradición en sus inicios se recoge de Grecia y Persia. Otro ejemplo que ilustra la importancia de este color es el episodio bíblico de la «coronación de espinas». A Jesucristo le colocaron una túnica púrpura para acentuar su condición de Rey humillado (Mateo, 27, 27-31). Tal como señala Omar Calabrese en su libro, *El lenguaje del arte* (traducción de Rosa Premat, 1ª ed., Barcelona, Paidós, 1987), la elección de los colores puede llegar en un momento determinado a definir la identidad histórica de un país, al igual que la indumentaria empleada va unida a la esencialidad del sujeto. El vestido puede considerarse como la «metonimia del poso histórico colectivo que quiere ofrecerse a un espectador» (p. 18). La elección por parte del sujeto histórico de ciertos adornos y ropajes se va a cuantificar en el deseo de transmisión de una imagen que puede ser leída posteriormente gracias a la capacidad que posee el arte para «actuar como lenguaje». Parece que este egocentrismo visual del vestido viene asociado fundamentalmente a la unión de la definición de «vestido» en cuanto palabra ligada a la pintura y demás artes plásticas.

87. Esta es la denominación española para esta prenda de origen alemán, ya que, según Covarrubias en su *Tesoro* (1611) «tomó el nombre de cierta gente de Alemania que llaman herreruelos porque fueron los primeros que usaron dellos». Que su origen fuera alemán sitúa bajo la influencia de esta moda a países como España, Flandes, sur de Italia e incluso Inglaterra hasta cierta época. Sin embargo no afecta tanto a Francia, que es donde al parecer se ubica esta representación. De hecho Harlequin comienza su diálogo diciendo: *Je suis un chevalier étranger...* Por lo tanto, que lleve herreruelo, puede informar iconológicamente: ¿es un caballero español, alemán, holandés?

guno con un herreruelo desmandado, póngole unas mangas hago un tudesquillo; a una capa quítrole la capilla, queda hecho herreruelo; a un herreruelo chico póngole una capilla, hágole capa. (*Registro de representantes. El deleitoso*)<sup>88</sup>

Las diferencias entre estas prendas se confirman en los libros de sastrería de 1580<sup>89</sup> y 1618.<sup>90</sup> «Capas y herreruelos tenían forma semicircular con la sola diferencia de que la capa tenía una 'capilla' y el herreruelo un cuello de unos dedos de ancho bordeando el escote».<sup>91</sup> El hecho de que Lope de Rueda dé noticia de estas prendas puede situarlas por lo menos desde la segunda mitad del siglo XVI (años 50 ó 60) extendiéndose hasta aproximadamente 1618. En nuestros cuadros, tanto el del Drottningholms como el del Patrimonio Nacional, Harlequin parece llevar herreruelo al igual que el original del grabado, datado, según Sterling,<sup>92</sup> en 1585. El cuello del herreruelo en el óleo del museo sueco es más imperceptible debido al color pardo oscuro, aunque sí lo lleva. En cambio, la pintura del Patrimonio Nacional al usar un tono azul<sup>93</sup> con los bordes dorados, enmarca claramente el cuello y deja al descubierto la ausencia de mangas de las que generalmente carecía esta prenda.

Esta unidad en la vestimenta escogida, además de reafirmarnos en la copia del grabado, está hablando de la duración de una moda que igualará más o menos a ambos cuadros en las fechas de su realización. Pero, ¿cómo podemos delimitar a qué década y siglo corresponden las pinturas si el tiempo que abarcó dicha prenda fue tan dilatado? Partimos de que posiblemente sean posteriores a 1585, año aproximado en que algunos expertos datan la imagen del *Fossard* «Harlequin Deguisé» en la que se inspiran los cuadros, por lo tanto pensamos que podrían encontrarse englobados desde los años noventa hasta las dos primeras décadas del XVII. Aún así, podría tratarse de una indumentaria basada en una cotidianeidad algo caduca, pese a que el vestido utilizado durante esta época era extremadamente costoso precisamente por su interés por la moda del momento, una de las más pesadas, ornamentadas y elaboradas de la historia. Por ello, debido al extremo detalle que ofrecen las vestimentas de las *Innamoratas* del Drottningholms y del Patrimonio Nacional dudamos de su desfase, ya que además, según la convención, para expresar el romanticismo de tiempos pasados se empleaba vestuario del siglo XV, lo suficientemente lejano en el tiempo como para ser a primera vista identificable fuera del momento. Sin embargo, hemos encontrado un contraejemplo a esta hipótesis: la fantasía del pintor viste a la *Innamorata* de la figura 3 con un traje que, debido a la falta de concordancia entre la cronología de las distintas piezas de su indumentaria, sugiere, o bien la invención por parte de la compañía de un traje elegante pero irreal, o bien la imaginación de un pintor que vistió a la dama con un hermoso atuendo temporalmente anacrónico y por lo tanto nada orientador para una posible datación. Este testimonio iconográfico, al menos hace dudar acerca de la conocida afirmación de

88. Citado por Carmen Bernis Madrazo, «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte», en: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II* [cat. exp], Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 66-111, p. 75.

89. Alcega, Juan de, *Libro de Geometría, práctica y traça, el qual trata de lo tocante al officio de sastre*, Madrid, 1580.

90. De la Rocha Burgen, Francisco, *Geometría y traça perteneciente al officio de sastre*, Valencia, 1618.

91. Bernis, C., *Ibidem*.

92. Sterling, art. cit., p. 29.

93. Hemos de recordar que en la antigua Roma el viajero casi siempre vestía con manto azul (Cf. «Coutume» en Michael Corvin, *Dictionnaire encyclopédie du théâtre*, París, Bordas, 1995, T. I, pp. 212-217).

que las damas de la *commedia* iban a la última.<sup>94</sup> Sus vestidos eran elegantes y buscaban ser fieles a las tendencias del momento, pero no siempre —al menos eso es lo que nos dice este óleo— seguían rigurosamente la moda. Esta pintura, según información del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo, es flamenca y realizada a fines del siglo xvi,<sup>95</sup> en cambio, la indumentaria de la *innamorata* no responde a ese momento. Esta Dama lleva lo que según terminología española para indumentaria, sería una «saya» de color rosado con manguillas independientes que generalmente eran en todo semejantes al jubón de debajo y, por lo que vemos de la basquiña de bordes dorados que asoma bajo la saya, podría ser también de terciopelo azul ya que normalmente formaba conjunto con ésta.

El gusto por los colores claros para las vestiduras es típicamente florentino y de principios del xvi (1517),<sup>96</sup> pero fundamentalmente lo que pone en entredicho el seguimiento de la moda de finales de este siglo, es el tipo de mangas de la señora. Éstas ya aparecen a comienzos del siglo xvi pero provienen de la moda internacional europea característica desde fines del siglo xv.<sup>97</sup> Su origen son los llamados «musequíes»<sup>98</sup> o piezas amplias que iban desde el hombro hasta el codo, mientras que la parte que iba del codo a la muñeca quedaba ajustada. En las dos primeras décadas del siglo xvi la mitad superior o «musequí» no era excesivamente amplia, pero a partir de la segunda, aumentó el volumen considerablemente añadiéndose a su vez largas cuchilladas. De 1520 a 1530 se estilán las mangas bastante complicadas, con hinchazones y estrangulamientos, cuya variedad más reconocida es la de mangas formadas por una sucesión de globos acuchillados. El primer ejemplo fechado en España es de 1526.<sup>99</sup> Éstas son las que dan paso al modelo que viste la *Innamorata* del cuadro. Entre los años 40 y 60 se siguió usando este modelo con algunas modificaciones: las mangas quedaban estiradas desde las muñecas hasta más arriba de los codos, abultadas en su parte superior, cerca del hombro, formando un pequeño globo.<sup>100</sup>

Así pues, estas manguillas superpuestas no reproducen la moda de fines del xvi, sino que más bien encontrarían su momento de plenitud hacia 1560, pero tanto ellas como la «cinta», o adorno en forma de «uve» que rodea la cintura de la señora, contrastan con la poblada lechuguilla de los años 80 que luce nuestra dama. Esta falta de concordancia temporal entre las distintas partes de su indumentaria sigue apreciándose con el manto que rodea su silueta partiendo de la cabeza, el cual podría ser de soplillo, cuya cita más antigua en el ámbito de la moda española es de 1587.<sup>101</sup> Por otra parte, el hombre que a su lado se refugia en una especie de capa española o herreruelo, usa la moda típica de finales del reinado de Felipe II, con su sombrero o quizás gorra con cintilla que hacia los

94. Vid. Marianne Hallar, *Teaterspil og Tegnsprog: ikonografiske studier i Commedia dell'arte*, Copenhagen, Akademisk Forlag; Universitetsforlaget i København, 1977, pp. 44-45.

95. Datos facilitados por D<sup>a</sup> Märta Ankarswärd, conservadora del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo.

96. Levi-Pisetzky, Rosita, *Storia del Costume in Italia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966, [5 vols.], (Vol. III), p. 59.

97. Moda, por otro lado, típicamente flamenca. Cf. Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1962, p. 38.

98. Cf. Carmen Bernis Madrazo, *op. cit.*, pp. 38-39. Empleamos terminología española para describir la indumentaria de la dama de este cuadro, ya que no sabemos a qué nacionalidad corresponde la moda que luce.

99. *Ibidem*, p. 38.

100. En España el primer ejemplo documentado de esto es de 1545. (Bernis, C., *Ibidem*, p. 39)

101. Cf. Carmen Bernis, «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, ed. cit. p. 95.

años 90 del siglo XVI alcanzó una elevación casi igual a la del sombrero, siendo el vuelo del ala el único elemento diferenciador, más ancha en el caso de este último. La criada, a su vez, ostenta un escote rectangular demasiado pronunciado para finales de siglo.

No podemos, por lo tanto, adscribir este tipo de vestido a ninguna nacionalidad: el verdugado que lleva esta dama es el característico español de forma acampanada, pero la mencionada falta de regularidad formal y temporal del resto de las piezas, la mezcla de lo español con otros componentes difíciles de asociar a una región por su expresa antigüedad, denotan la curiosa imaginación o bien de la *troupe* o bien de los ojos que la reflejaron. Este aspecto es interesante desde el momento en que siempre se ha mantenido la fidelidad de la primera dama a la moda de la época. Esto es cierto en la mayoría de los casos —tal como creemos que ocurre en la serie del Drottningholms o en la del Patrimonio Nacional— pero quizá se ha de tener en cuenta este elemento a la hora de formular hipótesis sobre una posible fecha de realización de los cuadros de estos cómicos que han sobrevivido, ya que la moda puede responder a un paréntesis temporal que rescate elementos no tan coetáneos: incluso cabe la posibilidad de que los actores adaptaran y rehicieran sus trajes de representación en representación debido a lo costosos que debían de resultar, principalmente el de la *innamorata*. Porque, si suponemos que la compañía que aparece en las distintas versiones que existen de esta escena —Carnavalet [Fig. 2], Drottningholms [Fig. 3], Scala [Fig. 4]— es la misma, quizá los *Gelosi* tal como se ha dicho a partir de la del Carnavalet, tendríamos a estos cómicos en diferentes momentos y lugares ataviados con una indumentaria muy distinta cuya suntuosidad hace pensar en la desviación de una gran suma de dinero destinada al vestuario; si por el contrario se trata de diferentes compañías representando un *lazzo* muy ensayado, debemos con más motivo apoyar la posibilidad de la existencia de un grabado a partir del cual se reconstruyó una de las partes mejor acogidas por el público, aunque admitiendo, a la hora de identificar una compañía en los óleos, que la libertad creadora, pudo no sólo estar limitada al vestuario.

No sabemos, por lo tanto, de qué compañía estamos hablando, quizá las pinturas sean una recreación imaginativa de los *Gelosi* con ayuda de la casi segura existencia de un grabado, dada la exactitud de las posiciones relativas de los personajes —el *capitano* es la misma figura encogida y embozada del *Fossard*—. De todo esto se deduce que la indumentaria en los cuadros sobre *commicos dell'arte* admite un margen de falta de rigor y por lo tanto de puntualidad temporal. Aún así, de este conjunto, concedemos una mayor verosimilitud a la pintura del Carnavalet,<sup>102</sup> la cual, además de ser posiblemente la más antigua, es quizá, tal como se ha mencionado, una de las pocas imágenes que se conservan de los *Gelosi*. Así lo sugiere Sterling:

se supone que los *Gelosi*, que habían venido a Francia también en 1577, ya tenían con ellos a Isabella y que la pintura del Carnavalet refleja a esta actriz en ese momento, cuando tenía quince años. Pero no hay ninguna prueba; hasta 1578 no se sabe que Isabella haya aparecido en el reparto de los *Gelosi*, en Florencia, cuando acababa de casarse con Francesco Andreini y la compañía se había reorganizado.

102. No podemos comentar la que supuestamente creíamos que estaba en el Museo de la Scala por no tener una buena reproducción fotográfica que nos permita apreciar los detalles.

De hecho, esta escena podría referirse a los *Gelosi* de 1577 o a alguna de las compañías que representaron en 1571 ó 1572. De ser los *Gelosi*, debieron de ser los famosos representantes que Enrique III admiró en Venecia: Giulio Pasquati como Pantalon, la bella y hermosa Vittoria Piisimi, llamada la Fioretta, como la *Innamorata*, Simone da Bologna como el Zany, y Rinaldo como el *Innamorato*...<sup>103</sup>

De este modo podría tratarse de los *Gelosi* y la *innamorata* podría ser Vittoria o Isabella. Este dato es difícilmente comprobable, pero este cuadro [Fig. 2], a diferencia del conservado en el Drottningholms [Fig. 3], sí muestra una indumentaria coherente y ajustada a un momento concreto. La *Innamorata* viste según una moda proveniente de Francia. Sus mangas son un exponente claro de la tendencia marcadamente francesa de las llamadas *mangas folladas*,<sup>104</sup> las cuales se caracterizaban por una hinchazón general desde el hombro hasta la muñeca, alterada por una continua sucesión de pequeños globos que en ocasiones podían ir acuchillados —no es este el caso— asemejándose de perfil a un fuelle. El verdugado que lleva es el característico español y es precisamente esta prenda la que da la orientación en cuanto a la fecha. Éste perdura en Francia hasta 1580, época en la que se da paso al verdugado francés —*verdugade* o *vertugale*—,<sup>105</sup> prenda de Corte conocida también como «verdugado de rueda».<sup>106</sup> Éste rodeaba las caderas de la mujer con un armazón circular que sujetaba la basquiña, la cual tras adoptar en su parte superior más amplitud, hacía caer verticalmente el tejido restante, el cual abandonaba definitivamente la forma acampanada de la moda española. Este es el tipo de verdugado —*fathingale* o *vertingale*— que lleva la reina Isabel de Inglaterra en el conocido cuadro de Marcus Greeraerts *La reina Isabel en Blackfriars*. Por lo tanto, la *innamorata* del Carnavalet luce una moda de los años 70 u 80 y, en todo caso, anterior a 1585.

Por otra parte, los cuadros del Patrimonio Nacional exhiben una moda italiana<sup>107</sup> con cierta influencia española. La «Sra. Lilia» es la que más orientaciones ofrece en cuanto a su posible datación. En este personaje puede observarse tanto la tendencia a los vestidos completamente cerrados [Fig. 6], como la moda cuyo auge se alcanzó hacia el año 1600 del «cuello de abanico» o «*collo a lo Medici* o *alla Maria Stuarda*»<sup>108</sup> [Fig. 12], llamado así por el uso incipiente que de él hizo Catalina de Medici —el cual luce también nuestra Donna Lucia—. El cuello de lechuguilla —*lattuga/lattughe*— constituye un ejemplo del componente jerárquico en la indumentaria. Las mujeres la usaban, pero entre ésta y los cartones de pecho se descuidaba un evidente elemento de seducción. La moda italiana de levantar la lechuguilla en forma de encaje finísimo por detrás de la nuca abriéndose en la parte delantera para enseñar un generoso escote, pasó de Italia a Francia y de ahí a Inglaterra, donde sirvió de fundamento para el llamado «compromiso isabelino» inglés, que abría las lechuguillas, elevándolas por detrás de la cabeza en una especie de alas de gasa —tal como recuerda el retrato oficial de la Reina Isabel—. De este modo se

103. Sterling, Charles, art. cit. p. 21. (La traducción es nuestra)

104. Este es el término español para denominar este tipo de mangas, desconocemos la terminología francesa.

105. Cf. F. Libron et H. Clouzot, *Le Corset dans l'art et les moeurs du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, París, 1933, p. 20.

106. Laver, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 99.

107. Debido a que Lilia viste una moda italiana utilizaremos la terminología italiana de aquel entonces para la indumentaria. Para ello hemos recurrido a la enciclopedia sobre indumentaria de Rosita Levi Pisetzky, *op. cit.*, 1966, (Vol. III).

108. Levi-Pisetzky, Rosita, *op. cit.*, p. 77

revelaba el estatus social al mismo tiempo que se podían lucir parte de los senos.<sup>109</sup> Por lo tanto, este «cuello a lo Medici» de plena moda a comienzos del XVII puede apoyar la hipótesis de la datación de los cuadros españoles hacia fines del XVI o primeras décadas del XVII. Pero veamos más detalles.

El investigador Charles Sterling<sup>110</sup> hace un estudio pormenorizado del cuadro del Drottningholms en el que se fija sobre todo en la indumentaria de la «Donna Lucia» y del «Capitan Cocodrillo»:

sobre su traje de damasco blanco, la *Innamorata* lleva un sobretodo rojo con hilo dorado al estilo veneciano [...] La indumentaria, particularmente el ala del sombrero del capitán español ancha y baja, y el peinado y cuello elevados de Lucia, sugieren una fecha entre 1600 o 1605<sup>111</sup>

Así pues Sterling, atendiendo a la vestimenta, propone las fechas de 1600-1605 para el cuadro del Drottningholms Teatermuseum. Es cierto que además del detalle mencionado del «cuello de abanico» que la *Innamorata* lleva tanto en el cuadro que estamos comentando como en de la *Serenata de Pantalon* cuando se asoma a la ventana, se ven otras prendas que sitúan este óleo a comienzos del XVII. Sabemos que las botas, que hasta el último cuarto del siglo XVI se habían usado para montar, se incorporan a la indumentaria cotidiana, incluso en los interiores de las casas. El modelo en uso a fines del XVI era una bota pegada que llegaba hasta el muslo, dando a veces la vuelta en la parte superior de diferentes maneras. En el XVII se continúa con esta tradición, pero el estilo característico era el de las llamadas «botas embudo»,<sup>112</sup> con anchas vueltas y sin llegar hasta el muslo. Su longitud abarcaba aproximadamente hasta mitad de la pantorrilla o comienzos de la rodilla y fue principalmente a partir de 1610 cuando se utilizaron a menudo en la calle y en el interior de la vivienda.<sup>113</sup> Creemos que «Harlequin» lleva este tipo de botas acompañando al herruelo español, las cuales le sirven además para ocultar una daga. Por otro lado, en el óleo del Patrimonio Nacional, la cinta roja que sobresale de la bota izquierda es la liga que servía para atar la bota a las calzas. Este detalle ilustra la evolución desde la ya mencionada bota ajustada de fines del XVI hasta el modelo más ancho de las botas-embudo, al cual se aproxima con la vuelta del tejido en su parte superior. El hecho de que en la pintura española las botas aún quedan más bajas que en la del museo sueco quizá signifique que sea ligeramente posterior en el tiempo.<sup>114</sup>

A su vez el adorno de Harlequin tiene un tono de pavoneo militar, con el cinto y la espada, la daga y el sombrero de ala de una anchura mediana adornado con una pluma —se puede apreciar esto mejor en el cuadro del Patrimonio Nacional; en el del Drottningholms observamos parte de él porque el personaje se ha descubierto la cabeza y lo lleva en la mano izquierda, aunque se ve lo suficiente como para reconocer el mismo

109. Sin embargo, pese a las similitudes con el «compromiso isabelino», ni Lilia [Fig. 12] ni la Donna Lucia [Fig. 5] lo llevan, sino que hacen gala de una moda autóctona italiana que como hemos comentado extendió su influencia a países como Francia e Inglaterra.

110. Art. cit. p. 26.

111. Cf. Sterling, art. cit. p. 28. (La traducción es nuestra)

112. Terminología empleada por James Laver, *op. cit.*, p. 109.

113. *Ibidem.*

114. La moda de este tipo de calzado se inició aproximadamente sobre 1600 y llega incluso hasta mediados de siglo XVII, pero hay otros elementos en los cuadros del Patrimonio Nacional que nos harán delimitar su composición hacia comienzos de la segunda década del S. XVII.

modelo—. Este tipo de sombrero de copa alta emuló a las gorras —tocado por otra parte más aristocrático que el sombrero, el cual se usaba más en función del frío y para salir a la calle—, que también alcanzaron hacia 1590 una altura próxima a la del sombrero aunque sin un ala tan definida. Covarrubias, en 1611 confirma esta similitud:

La forma de la gorra es redonda, y en tiempo atrás se traya llana sobre la cabeça... Esto ya está mudado porque empezaron a levantar un pedaço de la copa de la gorra por lo que se cae encima de la frente y ésta llamaron gorra de mógicón. Luego la empinaron toda de frente que de ella al sombrero ay poca diferencia

Nuestro caballero disfrazado lleva un sombrero adornado con una decoración de estrías doradas —complemento por otra parte típico de las gorras— y una gran pluma roja en el centro de éste. Pese a su similitud con la gorra de fines del *xvi* pensamos que es un modelo de sombrero del *siglo xvii*, cuya copa podía llegar a ser más puntiaguda y menos achatada. Su uso afectaba por lo general a todas las regiones de influencia hispánica, y, usualmente, si se quería hacer gala de porte militar se intentaba imitar lo español.

En cuanto a la gorra que llevan tanto el «Capitan Cocodrillo» como el «Sr. Leandro», tenemos una información iconológica sobre el significado del lado en el que se ponía la pluma:

Las gorras son comunes y las plumas en ellas al lado izquierdo, donde tienen el corazón, porque los franceses las traen a mano derecha<sup>115</sup>

En ambos cuadros los dos actores lucen las plumas en el lado izquierdo, otro matiz más para dotar de nacionalidad a un personaje que precisamente era ridiculizado por ella.

Las gorras del capitán y del Sr. Leandro presentan una ligera elevación. Su característica fundamental es que ambas van «aderezadas» con medallas y plumas. La del Sr. Leandro parece lucir medallas de aguamarina y el Capitan Cocodrillo una especie de botones dorados en su lado derecho. Esta moda perdura desde mediados del *xvi* hasta aproximadamente entrada la segunda década del *xvii*. En el año 1610 encontramos varios retratos de Corte como el de *El Archiduque Leopoldo* de Bartolomé González<sup>116</sup> con gorras «aderezadas». Por este motivo, y a partir de los datos que anteriormente hemos señalado, seguimos pensando en la primera década del *xvii* como sustrato histórico común de ambas series.

Otro dato a tener en cuenta es el de los zapatos. Desde mediados del *siglo xvi* y hasta muy poco antes de 1600, el traje de Corte gustó prácticamente de un modelo único de zapatos: apuntados, con varias cuchilladas a lo largo del empeine y otras más cortas en sentido transversal. Sin embargo, en el curso de los años noventa empiezan a achatarse hasta convertirse en romos hacia 1600, con «pala» o «paletón» que cubría el empeine, y dos piezas laterales llamadas «orejas»; éstas a su vez estaban ligadas mediante dos

115. De Peraza, Luis, *Historia de Sevilla*, 1552 (Edición, introducción e índices Silvia M<sup>a</sup> Pérez González), Sevilla, Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, 1997. Citado por C. Bernis, art. cit. p. 84.

116. Bartolomé González, *El Archiduque Leopoldo*, c. 1600. Madrid, Museo del Prado. Este personaje lleva en la mano izquierda una gorra «aderezada».

tiras que se unían con un pequeño lazo sobre el paletón.<sup>117</sup> Este nuevo modelo sin corte alguno duraría mucho tiempo.<sup>118</sup> Nuestro Señor Leandro lleva esta clase de zapatos achatados y con «orejas», aunque el color negro de estos impide ver estas ataduras con claridad. En el caso del Capitano Cocodrillo, la unión de las «orejas» parece consumada por unas hebillas doradas. En la serie del Drottningholms llevan estos mismos zapatos tanto el Zanni, el Harlequin y el comediante que hace de caballo [Fig. 8], como el Zanni y el Harlequin de «El Duelo Cómico» [Fig. 10]. Los «Zanni» y «Harlequines» que aparecen en las pinturas del Patrimonio Nacional usan todos este tipo de calzado. El «Capitano Cocodrillo» parece vestir capa española o quizá tudesquillo ya que en vez de capilla se perfila un cuello debajo de la ya menos abultada lechuguilla del XVII. Según Carmen Bernis esta lechuguilla no parece «la encañonada y abierta con molde, sino más bien la que los franceses llaman *fraise à la confusion*, que era moda a principios del XVII».<sup>119</sup> En el caso del Sr. Leandro resulta difícil determinar si viste capa o herreruero, aunque por el abultamiento de detrás de su nuca podríamos estar hablando de una capilla que caracteriza la típica capa del atuendo español.

Las medias hasta 1590 se cortaban al biés, después fueron progresivamente reemplazadas por medias de punto, a veces de seda. «Podían ser de colores vivos; el amarillo era uno de los favoritos [...]. Se sujetaban de varias maneras: con una sencilla cinta (que, sin embargo, podía ir adornada con hilo de oro o incluso con joyas) sujeta debajo de la rodilla, con el lazo a un lado».<sup>120</sup> Nuestros dos comediantes llevan medias amarillas y lazos en la rodilla que las sujetan o más bien las adornan. El Capitano Cocodrillo deja ver en su pierna derecha un lazo amarillo de la misma tela que las medias a la altura de las rodillas; el Sr. Leandro lleva dos lazos rojos o «ligas», siendo el más visible el de su pierna izquierda.

Por último, Pantalón parece llevar un traje muy similar a aquel con el que Vecellio ilustra su lámina llamada «*Capitano Grande*»,<sup>121</sup> cuya descripción dice así:

L'habito di questo capitano riesce molto vago et bello. Il carico di questo capitano, che per questa autorità di commandare à gli altri si chiama il grande, è di ordinare à tutti gli altri quanto gli pare, proveder, star vigilante, et riparare a i disordini. Egli va vestito tutto di raso cremesino, et questo è l'habito ch'egli porta ordinariamente; ma porta il manto pavonazzo, aperto dinanzi et da' lati, il quale v'è legato di quà et di là con cordoni di seta, in cima de' quali sono bellissimi fiocchi pur di seta. Cingesi la sottana con una cintura di velluto con le fibbie d'argento, et daessa pende una più tosto semitarra che spada, lunga

117. Aunque los zapatos con orejas comenzaron a estar de moda en España aproximadamente a partir de 1599, en Italia esta moda fue más temprana ya que en el libro de Vecellio encontramos este calzado en 1590 (Vecellio, Cesare, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, [1590], París, Typographie de Firmin Didot Frères Fils & Cte., 1859, c. 28). Sin embargo el «Capitano» representaba lo español y buscaba imitar su moda, por ello quizá quepa situarlo en épocas posteriores.

118. Bernis, C., art. cit. p. 86.

119. Comunicación escrita con D<sup>a</sup> Carmen Bernis, Madrid, 11 de octubre de 1999. Tuvimos la ocasión de escribir una carta a D<sup>a</sup> Carmen Bernis con la reproducción en fotocopia de los cuadros del Drottningholms para que nos diera su opinión acerca de la datación. Ella, muy amablemente, nos contestó sin demora y nos proporcionó datos precisos sobre las prendas que vistieron los personajes de estos cuadros.

120. Laver, James, *op. cit.*, p. 104.

121. *op. cit.*, c 93.

quanto è lunga la veste stessa. Usa le calze et le pianelle del medesimo color della sottana, et porta la berretta nera.

Este personaje en cambio, no se identifica con un *capitano* sino con un mercader de Venecia. Tal vez, esta asimilación al concepto de *capitano grande*, podía deberse a ese acopio de autoridad que le reportaba este tipo de indumentaria, ya que de poco le servía para ello su propio carácter.

En cuanto al traje femenino, en los cuadros del Patrimonio Nacional tenemos dos variantes: el tapado hasta arriba y rematado por el cuello de lechuguilla [Fig. 6] y el de escote con «cuello a lo Medici» [Fig. 12]. Su composición básica en ambos casos son las piezas del «cuerpo», las enaguas y el escote. La Sra. Lilia viste, sentada junto a Leandro, un escote con una especie de cintas de seda doradas como remate de las alas de encaje de la parte posterior. Consideramos por lo tanto este juego de hilos que reposa en el pecho de Lilia como lo que genéricamente se ha denominado «gorguera», es decir, tal como define Covarrubias «el adorno del cuello y pechos de la mujer».<sup>122</sup> Las mangas, tanto en el modelo en el que Lilia va tapada como en el que estamos describiendo, son las llamadas «manguillas independientes» del atuendo español: ligeramente «acuchilladas» o con «bandas» e hinchadas con relleno. En cuanto a las faldas, se aprecia principalmente en la escena de *Arlequín disfrazado* [Fig. 6] la característica del xvii de llevar dos, la terminada en pico de la saya que deja ver la faldilla o manteo —*faldiglia*— de debajo.<sup>123</sup> En ambos casos los hombros quedan rematados con brahones —*spallini, brioni*—,<sup>124</sup> los cuales según Covarrubias eran «ciertas roscas o dobleces que caen sobre el nacimiento de los brazos...»,<sup>125</sup> cuyo tamaño se va ensanchando a partir de 1590.

El cuello de lechuguilla cerrada que viste Lilia ante Harlequín no es demasiado excesivo en su amplitud, lo cual hace pensar que posiblemente esta pintura siga la corriente francesa e inglesa de adelgazarlos, al contrario de lo que sucedía en los Países Bajos. Precisamente lo curioso de los trajes holandeses de principios del xvii es la persistencia del cuello de lechuguilla, abundando aún en la influencia española de la rigidez en la figura y la sobriedad de los cartones de pecho.

A su vez podemos apreciar que la Señora Lilia en ambas composiciones lleva chapines, calzado que usaban las mujeres para resguardarse de la humedad y para elevar su estatura. Carmen Bernis dice que los «chapines se hacían de corcho, cuero y suela; el corcho se disponía en capas que podían alcanzar más de un palmo de altura; no tenían talón, sino tan sólo unas «capelladas» y lo que revestía el corcho se podía decorar con una labor repujada, o podía recubrirse con raso o terciopelo;...»<sup>126</sup> La Sra. Lilia deja asomar sus chapines forrados de raso o terciopelo blanco bajo el vestido rojo [Fig. 6], lo cual concuerda con la información que sobre los zapatos en el *Seicento* aporta Rosita Levi-Pisetzky «le scarpette femminili del Seicento, che in principio del secolo poco appaiono dalla veste, dovevano essere a punta piuttosto arrotondata, e di pelle bianca».<sup>127</sup> En la

122. Seguimos la teoría de Carmen Bernis de que la lechuguilla es diferente de la gorguera. La gorguera queda perfectamente definida por Covarrubias, la «lechuguilla» se aplica a los remates ondulados o plisados que bordean el cuello tanto de hombres como de mujeres, variando en grosor y tamaño según la época.

123. Cf. James Laver, *op. cit.*, p. 109.

124. Levi-Pisetzky, R, *op. cit.*, p. 59.

125. Citado por Carmen Bernis, art. cit. p. 74.

126. *Ibidem*, p. 98.

127. Bernis, *op. cit.*, p. 405.

otra imagen calza chapines rojos y una especie de zapatos de «orejas» blancos por encima de ellos [Fig. 12]. El uso de este tipo de calzado se documenta desde mediados del XVI hasta bien entrado el siglo XVII.<sup>128</sup>

Por otra parte, la moda que luce la Donna Lucia —excepto por el cuello a lo Medici— es bastante distinta. Esta dama parece vestir según una moda italiana con algunos rasgos del estilo español. Pese al gran cuello de abanico que se prodigó en Venecia y que de Italia pasó a Francia y a Inglaterra, dudamos de que sea un vestido veneciano, ya que la influencia de la moda española que persistía todavía en algunas regiones de Italia al comenzar el XVII, apenas se acusó en Venecia. También las mangas podrían asociarse a la influencia hispánica; repiten éstas un modelo inspirado en las «mangas redondas» españolas, algo modificadas, que se prodigó en el traje italiano del siglo XVI avanzado. La prenda roja que lleva esta dama parece una saboyana. La que en un principio se llamó «saya saboyana», y después «saboyana» tan sólo, se distinguió de las llamadas «sayas enteras» en que no arrastraba por el suelo, y en que se abría en forma de «uve» invertida a partir de la cintura, dejando lucir ampliamente la falda de debajo (la «basquiña» española). En el libro de sastrería de Rocha Burguen (1618), no aparece entre las prendas que por entonces confeccionaban los sastres, lo cual hace pensar que ya había pasado de moda. Por otro lado, las abrochaduras doradas que complementan la saboyana son «alamares», un sistema de cerramiento que en España se utilizó en varias prendas.<sup>129</sup>

Podría decirse que el peinado de la dama es de copete, elevado y ensortijado, de inicios de 1600. Este peinado es de origen español. Apareció en los años noventa del siglo XVI como culminación de la tendencia, iniciada unos años antes, a elevar y a apuntar la silueta de la cabeza. En España dejó de estilarse en la segunda década del XVII; en cambio, la Señora Lilia y la misma Donna Lucia en la escena de la «Serenata de Pantalón», lo llevan más aplastado —aunque con un ligero tupé la Sra. Lilia— y más ensortijado a los lados, quizás según la moda posterior a partir de 1606. Precisamente es el peinado la característica que puede avanzar o retrasar temporalmente los cuadros del Patrimonio Nacional respecto a los del Drottningholms, ya que «Lilia» lleva el pelo recogido hacia atrás y rizado, con unas pequeñas ondas concentradas en sus sienes. Este rasgo, o bien puede ser anterior al inicio de la moda del copete y por lo tanto muy de finales del siglo XVI, o posterior a él, de 1606 en adelante marcando el final de la tendencia a la silueta apuntada.

Nuestras dudas al respecto se acentuaron al conocer la existencia de una réplica del cuadro *Arlequín Disfrazado* [Fig. 6] del Patrimonio Nacional datada alrededor de 1590 y publicada en el libro de M. Hallar, *Teaterspil og Tegnsprog: ikonografiske studier i Commedia dell'arte*, (ed. cit., 1977).<sup>130</sup> Este cuadro [Fig. 23-Fig. 6]<sup>131</sup> es casi idéntico al óleo español

128. Llama a su vez la atención las medias rojas que Lilia deja entrever en la figura 12. Éstas en Italia eran más bien propias de las cortesanas (Pisetzky, *op. cit.*, p. 425). Otra característica común de estas mujeres era la de enseñar los pechos o llevarlos casi al descubierto. Curiosamente esto es lo que vemos en la figura número 1, con el cuadro tipo afiche publicitario en el que la *Innamorata* luce sus senos sin ningún pudor. Pensamos que elementos de este tipo ayudaban a crear una atmósfera erótica en las representaciones de estos cómicos. A su vez en las recreaciones cinematográficas de esta clase de mujeres las medias rojas se han constituido en una especie de signo distintivo. Películas como *El Rey Pasmado* de Imanol Uribe emblematizan esta prenda dentro de los fetiches sexuales empleados por estas damas, odiadas y admiradas al mismo tiempo.

129. Indicaciones sobre la indumentaria de la Donna Lucia hechas por D<sup>a</sup> Carmen Bernis en su comunicación escrita del 11 de octubre de 1999.

130. Hallar, Marianne, *op. cit.*, fig. 30, p. 46.

131. Desgraciadamente poseemos poca información acerca de este cuadro, aparte de que su foto haya sido publicada en este libro. Sabemos por Hallar que pertenecía al coleccionista inglés Ifan Kyrle Fletcher, pero el

del Patrimonio Nacional sólo que de inferior calidad —el busto de la S<sup>a</sup> Lilia está dibujado de forma más imperfecta que el del Patrimonio Nacional, con unos hombros demasiado caídos y algo desproporcionados—. Creemos que es una réplica y no una copia porque pensamos que ha sido el mismo pintor el que ha realizado ambos cuadros: los parches del traje de Harlequin están igualmente distribuidos por su silueta, la indumentaria de Lilia ofrece el mismo tratamiento del tejido, las mismas prendas y adornos; Lucia acaso tiene un rostro más joven pero su toca, delantal, rosario y gesto son prácticamente iguales. Lo mismo ocurre con «Il Sr. Leandro» y con la cortina que cierra como fondo la escena, cuyo adorno a nudos repite el motivo del cuadro de Patrimonio Nacional. Sin embargo pequeñas diferencias reunidas en los pliegues de la cortina, la colocación de los nombres y el adorno en la empuñadura de las espadas, indican que se trata de otro cuadro.<sup>132</sup>

La datación de esta réplica efectuada por el coleccionista Ifan Kyrle Fletcher<sup>133</sup> alrededor de 1590, plantea la posibilidad de entender el peinado de Lilia en una fase anterior a la moda del copete. Sospechamos que ésta podría ser una de las razones que llevaron al mencionado coleccionista y librero inglés a datar así el cuadro. Desconocemos otros razonamientos que justifiquen esta cronología porque, en nuestra opinión, la indumentaria y la técnica pictórica pueden situar original y réplica tanto a finales del XVI como en las primeras décadas del XVII.

Las fronteras son difíciles de delimitar, pero pensamos que si se trata de una obra pintada en el XVI, ha de ser de los últimos años del siglo, y si en cambio es del XVII, su cronología podría abarcar desde 1600 hasta 1610.

En definitiva, no encontramos ninguna prenda de vestir que imponga un claro límite temporal y permita conocer si la serie del Patrimonio Nacional es anterior o posterior a la del Drottningholms. Existen factores en la indumentaria que conducen a pensar en el final del siglo XVI como franja temporal más aproximada —la lechuguilla no demasiado abultada de Lilia, la tendencia veneciana del velo transparente que cuelga de su tocado, la gorra de Leandro<sup>134</sup> y otros —las botas, los zapatos con orejas que en España se llevan a partir de 1599, la forma del verdugado o *verducato* de Lilia, la lechuguilla de Leandro...— que adentran las pinturas en el siglo XVII.

Uno de los principales interrogantes de la indumentaria es la «falda» o *sottanino/faldiglia* de Lilia. Pese a la búsqueda de este atuendo tanto en la moda italiana como en la flamenca, sólo hemos encontrado aproximaciones, nunca el modelo que reproduce el pintor de los cuadros españoles. En la moda flamenca del siglo XV se lleva un tipo de falda que posiblemente sea la que ha dado paso a los vestidos de *busto*<sup>135</sup> o *giuppone* bajo y redondeado

número que ocupa este cuadro en su catálogo no ha sido encontrado. Tampoco hemos podido conseguir reproducción fotográfica en color.

132. Los pliegues de la cortina no están distribuidos de la misma forma; la distancia relativa entre los tres primeros pliegues es distinta, lo cual hace que contemos 6 en la reproducción de Marianne Hallar y 7 en el de Patrimonio Nacional. El séptimo pliegue de la figura 35 cae sobre el hombro de Lucia, mientras que en la del Patrimonio Nacional no llega a verse. Otra de las diferencias reside en el nombre de «Il Sr. Leandro» y su colocación: si trazamos una línea vertical desde la «I» hasta el personaje de la Fig. 23, ésta tocaría el hombro del Sr. Leandro, mientras que en el del Patrimonio Nacional acabaría sobre la gorra. Otro contraste puede verse en las espadas: el modelo del Patrimonio Nacional no luce una piedra en su empuñadura, mientras que sí la tiene la réplica del libro de Hallar.

133. Citado por Hallar, *op. cit.*, p. 44.

134. Aunque estas prendas también perduran en el XVII.

135. Es el jubón español.

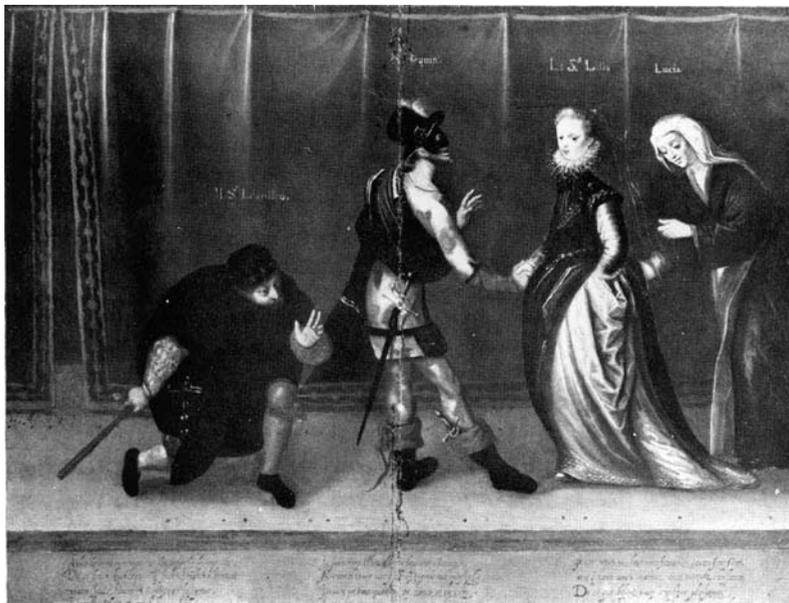


Fig. 23. Anónimo, *Harlequin Disfrazado*, c. 1590, Colección Ifan Kyrle Fletcher.



Fig. 6. Anónimo, *Arlequín disfrazado*. Óleo sobre tabla. 38x47,5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.  
De izquierda a derecha: Il S. Leandro, Harlequin, La S. Lilia y Lucia.

de la moda italiana. Las señoras flamencas liberaban su cintura de constreñimientos al elevar el talle y suavizar el pico de la zona abdominal con un tipo de verdugado completamente distinto al acampanado de influencia española. La estructura de éste ensanchaba las caderas femeninas para luego dejar caer la falda más libremente, ahuecada por el vuelo que ya le había conferido en la base de las caderas, sin la excesiva rigidez que mantenía a la prenda española con forma piramidal. Hacia finales del XVI este tipo de «verdugado-rollo» —*vertugade/vertugadin* en Francia y Países Bajos,<sup>136</sup> *bum roll*<sup>137</sup> en Inglaterra— fue adoptado también en Francia. Tal como describe Laver era «una pieza de tela almohadillada con forma de salchicha cocida, y tenía los extremos unidos en la parte delantera del cuerpo con cintas»<sup>138</sup> [Fig. 24]. Su colocación residía entre el manto o falda interior —*faldiglia*— y la saya o basquiña —*soppraveste*—. De este modo se producía la elevación de la falda exterior que caía en forma de pico mostrándose la interior.<sup>139</sup> Ejemplos de esta doble falda pueden verse en Francia hacia 1590,<sup>140</sup> donde esporádicamente aún se llevaba el verdugado español, ya que tal como hemos comentado, a partir de 1580 se prefirió este otro tipo.

La evolución de esta variedad de verdugado lo marcan las tendencias de la moda en los Países Bajos. Del verdugado-rollo de 1590 [Fig. 25] se pasa a otros dos tipos que lo emplean como base: aquel que deja caer tras él la falda libremente sin apenas volumen creando el efecto de una pared [Fig. 26],<sup>141</sup> o aquel que marca menos la rueda mullida de las caderas al ayudarse de estofa u otro tipo de relleno que continúa levemente el volumen generado por la almohadilla circular [Fig. 27].<sup>142</sup>

Esta almohadilla fue la que propició el descenso de la línea de la cintura, la cual ubicaba su vértice aproximadamente donde confluían las cintas que ataban este artificio en la zona interior. Este tipo de verdugados está de plena moda en Holanda hacia 1605, y su tendencia evolutiva es la de eliminar la terminación del jubón en punta para trazar en su lugar la forma de una especie de lengüeta oval [Fig. 28].<sup>143</sup> En este momento la falda exterior no quedaba levantada a causa del verdugado, sino que esta costumbre se adopta sólo por el influjo de la estética: su caída es en forma de uve ya que, o bien se sujetaban los laterales a la cintura, o bien se cortaban según este patrón. Este modelo que tiene sus inicios a finales del XVI llega a uno de sus momentos más álgidos hacia 1620.

En nuestra opinión la «Sra Lilia» refleja este tipo de moda en la escena de *Arlequín Disfrazado* [Fig. 6]. La cintura está adornada por una cinta de pedrería que da la sensación de estrechez y apuntamiento, pero su talle se adelanta suavemente para ensancharse con la amplitud del verdugado que se deriva del verdugado-rollo.<sup>144</sup> Su forma no es

136. Cf. Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours*, París, Gründ, [19-?], p. 424.

137. Cf. J. Laver, *op. cit.*, p. 100.

138. *op. cit.*, p. 100. En Francia este tipo de verdugado recibe el nombre de *vertugadin en bourrelets*. (Leloir, Maurice, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours*, París, Librairie Gründ, p. 425).

139. Ilustraciones que muestran esta tendencia puede verse en el libro de James Laver (Dir.), *Le Costume: des Toudor a Louis XIII*, París, Horizons de France, 1950, (láminas, 67, 68, 69).

140. Vid. *Ibidem*, lámina 66.

141. Figs. 25 y 26: ilustraciones del libro de Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1930, p. 39.

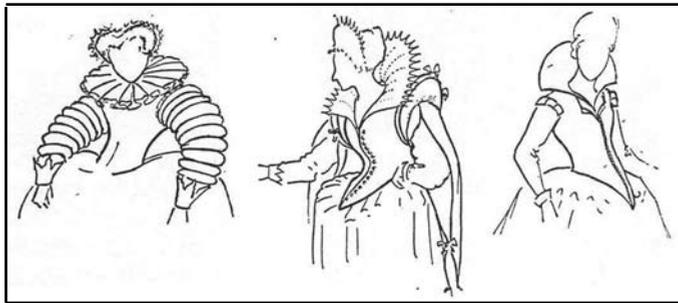
142. *Ibidem*.

143. *Ibidem*, p. 45.

144. Compárese el adorno que lleva Lilia en la cintura con el de esta mujer: Fig. 29, Frans Hals, *Mujer de treinta y dos años (?) con cadenera en la cintura*, Chatsworth, Devonshire Collection, 1615. Del libro de E. C. Montagni



Fig. 24. *Caricatura del Miriñaque*. c. 1590. Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours* [s.d.].



Figs. 25, 26, 27. Anónimo, *Dama*. c. 1590; Cl. Jsz. Visscher, *Dama*. c. 1605; J. de Gheyn, *Dama*. c. 1605. Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, 1930.

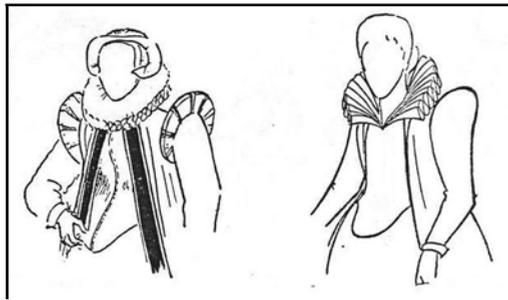


Fig. 28. (1) Cl. Jsz. Visscher, *Dama*. c. 1605. (2) S. Mesdach, *Dama*. 1609. Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, 1930.

acampanada y ésta, así como la inspiración flamenca de la sobrefalda, podría situar esta prenda en una fase intermedia entre 1605 y 1615.

Italia adoptó esta tendencia a liberar las cinturas. De hecho, que el *corsetto* o *busto corto* terminara en punta sobre el vientre recibió muchas críticas:

Questa usanza de' busti già si ridusse a tale, che bisognò, che'l Magistrato sopra le pompe vi provedesse; conciosia chè s'usavan fuor di mondo lunghi, e larghi, et con certe lame di ferro dentro, à fin che la vita stesse piú intera: et perché fu avvertito esser cagione di molti abusi nelle donne gravide, i rivolsero poi in questo modo di vestire con veste di seta... et ornamenti di perle, et ori molto commodi a la vita.<sup>145</sup>

Montaigne a su vez recuerda en su *Journal de Voyage en Italie*<sup>146</sup> la soltura de los trajes femeninos italianos.

La moda de los *busti* afilados y reforzados con hierro estaba en su plenitud hacia 1540 en Italia ya que la ley que la combatió se promulgó en Venecia en 1547.<sup>147</sup> Pero hacia finales de siglo aún se usaba de forma exagerada en Torino. En 1590 Vecellio informa acerca de las doncellas de esta ciudad, las cuales llevan los *busti* «attilati, et alti con un pizzo, ò punta assai lungo verso l'ombelico».<sup>148</sup> Posiblemente la influencia de esta clase de *busto* proviene de Francia donde esta moda existía desde el tiempo de Enrique II. Pronto fueron desterrados del atuendo femenino si no por la ley que los prohibía por su patente incomodidad.<sup>149</sup> Por lo tanto, aproximadamente a partir de 1590 se generaliza la cintura más baja, los hombros o *spallini* hinchados con brahones —*brioni*— y la cola que reaparece a finales del XVI.

Otro elemento de origen francés que se incorpora a estas innovaciones es la llamada *pancetta*, *panse* o *panseron*.<sup>150</sup> Ésta era la hinchazón sobre la que descansaba el final redondeado del *busto*. Progresivamente este accesorio cobrará más importancia siendo claramente marcado por el alargamiento del *busto* y el relieve que a éste le proporciona. Su crecimiento camina según se avanza hacia el siglo XVII y, aunque desaparece su relleno, queda la reminiscencia de la forma adelantada del *busto* cada vez más baja y curva. La falta de acampanamiento del *verducato* de Lilia, la cual además hace gala de una cintura según las directrices de la moda italiana descrita, influida a su vez por la flamenca, nos hace pensar, con la debida reserva, en una fecha posterior a 1590. Lilia sigue la tendencia italiana que dará paso a la clase de atuendo femenino más holgado que se refleja posteriormente en algunos de los cuadros que pinta Van Dyck en torno a 1620 como el de la Marquesa Elena Grimaldi (National Gallery of Art, Washington),

y Claus Grimm, *L'opera completa de Frans Hals*, Milano, Rizzoli, 1974 [tav. 6]. La forma del *busto* es redondeada pero a su vez angulosa debido al adorno de la *catenella*. Si pudiéramos ver a Lilia de frente o a esta dama de perfil obtendríamos prácticamente el mismo efecto.

145. Vecellio, C., *op. cit.*, c. 66: *Habiti venetiani antichi di cent'anni solamente, ò poco piu.*

146. Citado por Levi-Pisetzky, R. *op. cit.* p. 66.

147. Cf. *Ibidem*, p. 66.

148. Vecellio, C., *op. cit.*, c. 74.

149. Levi-Pisetzky, R. *op. cit.*: «Al Museo Correr e anche in altre collezioni, si conservano curiosissimi rinforzi metallici di busti veneziani del tempo, con lastre forate alla schiena, e sul davanti lamelle metalliche che segnano le forme del seno e del corsato abassandosi con una punta slanciata al centro», p. 66.

150. *Ibidem*, p. 67.

o el que luce la dama de la pintura «Aristócrata genovesa y su hijo» [Fig. 30].<sup>151</sup> Por lo tanto creemos que la moda que luce las precede y podría situarse en una fase inmediatamente anterior.

Si hemos insistido en que Lilia lleva una moda italiana aunque con influencias flamenca y española es, además de por la particularidad del verdugado, por el tocado típicamente veneciano que luce. El fino velo corto y transparente que se desprende de su recogido es una moda veneciana que ya aparece documentada iconográficamente en el libro publicado en 1563 por Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatem habitus*.<sup>152</sup> Ésta sigue estando de moda en 1590 [Fig. 31]<sup>153</sup> y no sabemos hasta cuando se extiende. Lilia muestra esta tendencia aunque a su vez puede estar reproduciendo el tocado que Lucia lleva en el *Fossard* [Vid. Fig. 7]. Quizá desentona la almidonada lechuguilla a punto in aria italiano o de finísimo encaje de Flandes, junto a este adorno, el cual solía ir acompañado de un generoso escote. Hubiera sido quizá más apropiado situarlo con la otra imagen de Lilia junto a Leandro [Fig. 12], donde sí muestra el «cuello a lo Medici».

Dentro de la indumentaria masculina, un aspecto sobre el que no nos hemos detenido lo suficiente pero que consideramos oportuno para orientarnos en la datación, es la lechuguilla que viste el Sr. Leandro en la figura nº 11. El fino bigote y la perilla francesa de su rostro se complementan con un tipo de lechuguilla característica de los Países Bajos y quizá de Francia. Su forma ovalada con láminas almidonadas y planas que forman un tirabuzón más achatado en las terminaciones, es la variedad característica que se encuentra por ejemplo en diversos retratos que Frans Hals hizo de algunos caballeros: su pintura *Banquete de los oficiales de la milicia cívica de San Jorge en Haarlem*<sup>154</sup> [Fig. 32] muestra una clase de lechuguilla muy similar a la que lleva Leandro, salvando la evidente delicadeza en el tratamiento del tejido que refleja la obvia calidad de este pintor frente a la discreción del artista que pintó los óleos españoles.

Esta obra está datada en 1616, pero creemos reconocer en la mencionada escena el mismo tipo de cuello poco voluminoso y tirante que asciende por detrás de las orejas y baja en abanico en la zona frontal, sin dejar apenas sitio para el aire que da a otras lechuguillas la impresión de esponjosidad. Es cierto a su vez que en los cuadros del artista holandés existe otro tipo de cuellos que sugieren claramente la paulatina sustitución de las lechuguillas: se trata de aquellos que descansan abiertos sobre los hombros con esmeradas estructuras de encaje [Vid. Fig. 32]. Estos manifiestan las futuras tendencias de los años veinte. Los óleos españoles no corresponden a esta tardía década, pero sí podrían mostrar un estadio precedente en el que estaban en pleno uso.

Junto al motivo descrito, queda el mencionado detalle de las botas de Harlequin: como ya habíamos dicho, la cinta roja que sale de una de las botas de este personaje es la liga que normalmente sujetaba las botas a las calzas. Esta moda de llevar medio do-

151. A. Van Dyck: *Elena Grimaldi*, National Gallery of Art, Washington, Widener Collection (c. 1623), (246 x 173 cm). A. Van Dyck, *Una Aristócrata genovesa y su hijo*, The Cleveland Museum of Art, (1623-1625) (217,8 x 146 cm).

152. Vid. *Omnium fere gentium nostrae aetatem habitus, numquam ante haec aediti*, Venetiis, Ferdinando Bertelli Aenis typis excudebat, 1563; c. 2r: *Italicae mul. venetiae*. También citado y reproducido en el libro: VV.AA., *I mestieri della moda a Venezia: dal XIII al XVIII secolo: the Crafts of the venetian fashion from the thirteenth to the eighteenth century* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr [Giugno-settembre] 1988), Venezia, Edizioni del Cavallino, 1988.

153. Ilustración de Leloir, *op. cit.*, p. 119.

154. FransHalsmuseum, 175 x 324 cm, 1616. *Ibidem*, (Tav. IV-V)

bladas las botas es un rasgo que sigue vigente en torno a 1600. Por lo tanto pensamos que la costumbre de usar este calzado junto con las espuelas es propia del XVII, donde el conjunto de ambas piezas era un signo de elegancia<sup>155</sup> —contrariamente a su función en el siglo anterior, campestre y de caza—.

De todas estas reflexiones deducimos que la moda en estos ejemplos puede ser orientativa pero no concluyente. Lilia lleva una indumentaria salpicada de diversas influencias: italiana, flamenca, española..., con algún atuendo que incluso podría ser anacrónico (¿el velo?); a su vez, las características expuestas sitúan ciertos elementos a fines del XVI y otros a principios del XVII. Nosotros nos inclinamos por la alternativa de que los óleos españoles sean del siglo XVII, aunque juzgamos posible la cronología de Fletcher al datar el cuadro de su propiedad, réplica del de Patrimonio Nacional, alrededor de 1590.<sup>156</sup> En ese caso, la serie de Patrimonio Nacional sería anterior a la del Drottningholms. No obstante, lo que fundamentalmente nos ha hecho pensar que la serie del Patrimonio Nacional posee una cronología posterior a la de los cuadros suecos, ha sido el análisis de los nombres que aparecen sobre la cabeza de los personajes y su identificación con ciertos acontecimientos históricos. La falta de coincidencia de estos con los que figuran en las pinturas del Drottningholms y con los grabados del *Fossard* nos parece un hecho no casual y por ello le concedemos importancia. Su indagación nos ha conducido a la datación de los óleos en una etapa más tardía que la del Drottningholms. La cercanía temporal entre la serie sueca y la española ha despertado nuestra curiosidad acerca de las posibles compañías que aparecen actuando en cada una de ellas.

155. Cf. Levi-Pisetzky, *op. cit.*, p. 372.

156. Marianne Hallar expresa su duda subliminalmente acerca de la datación en torno a 1590 cuando hace su comentario de la pintura: «... Y en mitad de los años 1960, el librero y coleccionista inglés Ifan Kyrle Fletcher, mostró otra pintura más, datada alrededor de 1590, a partir de pl. XI de la colección Fossard [...] Los versos son otra vez idénticos, pero el Capitán Cocodrillo se ha convertido en el Signor Leandro; Harlekin ha mantenido el sombrero en su cabeza *pero calza botas como en la pintura de 1600* [se refiere al «Harlequin Deguisé» del Drottningholms]» Hallar, *op. cit.*, p. 45-46. Traducción del danés a cargo del traductor jurado del Consulado de Dinamarca en Valencia. (El subrayado es nuestro). Katritzky habla de cuatro variantes conocidas de «Harlequin Deguisé» que junto a la del Patrimonio Nacional serían cinco. Cf. M. A. Katritzky, «Harlequin Revealed: a Discovery by Agne Beijer» *Boletín del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo*, 1998, pp. 94-103: «A third variant of *The comic Duel*, and a fourth variant of *Harlequin Disguised*, have since appeared on the London art market» (p. 101).



Fig. 29. Frans Hals (1585-1666), *Mujer de treinta y dos años (?) con cadeneta en la cintura*. 1615. Devonshire Collection. Chatsworth. Reproduced by permission of the Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement. Photo: Photographic Durvey Cortlaud Institute of Art.



Fig. 30. Anthony Van Dyck (flamenco, 1599-1641), *Aristócrata genovesa y su hijo*. c. 1623-1625. Óleo sobre lienzo. 217,8 x 146 cm. Copyright © The Cleveland Museum of Art, 2002. Donación de la Fundación Hanna 1954.392.



Fig. 31. *Mujer veneciana*. c. 1590. Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours*, Paris, [s.d.]



Fig. 32. Frans Hals, *Banquete de los oficiales de la milicia cívica de San Jorge en Haarlem*. Detalle. 1616. Frans Hals Museum Haarlem.

### b) *Las Compañías*

En el grabado original de «Harlequin Deguisé» [Fig. 7] el vestuario corresponde a la época de Enrique III, entre 1580 y 1590. Y según palabras de Charles Sterling, otro de los datos que debemos tener muy en cuenta son los nombres de cada personaje:

Otra indicación cronológica, sacada de los nombres de los personajes, también coincide con esta fecha. El Capitán Cocodrillo, como todos los historiadores sobre *commedia dell'arte* arguyen, es un nombre de escena que pertenece a un solo actor, Fabrizio dei Fornaris. Este excelente comediante era un noble napolitano que había venido a Francia en 1584 con los *Confidenti*, invitado por el Duque de Joyeuse. Al año siguiente su compañía representó una obra suya, *Angelica*, que tuvo un gran éxito y se publicó en París al mismo tiempo por Abel l'Agelier. Así pues, Fabrizio creó una gran expectación entre el público francés y parece, que el grabado de *Harlequin Disguised* con el nombre de Capitán Cocodrillo, el cual, tal como la leyenda francesa muestra se hizo en Francia, coincide con su visita, 1584-1585. No debe de ser mucho más allá de esta fecha, dado que el vestido de la *Innamorata*, normalmente a la última moda, sugiere 1590 como límite [...] Por lo tanto, el grabado de *Harlequin Disguised* precede en veinte años a nuestra pintura.<sup>157</sup>

Al parecer el nombre de Capitán Cocodrillo se ha considerado esencial para dirimir la compañía reflejada en las pinturas. También se pensó en los *Gelosi*, la compañía rival más importante de fines del XVI como la representada en los cuadros del Drottningholms, aunque es cierto que los *Gelosi* llamaban a este personaje *Capitano Spavento della Valle do Inferna*,<sup>158</sup> y en 1585 seguía desempeñando este papel Francesco Andreini, que por entonces se encontraba en Italia —en 1581 y 1583 fueron a los carnavales de Venecia y en 1586 estuvieron en Mantua con motivo del apadrinamiento, por parte del príncipe Vincenzo, de Lavinia, la hija de Isabella, «prima dona» de la *troupe* y desde 1578 esposa de Francesco, la cual en este momento tenía dieciséis años—. Aún así, no descartamos la posibilidad de que los personajes representados en los cuadros del Drottningholms

157. Se refiere a la del Drottningholms [Fig. 5]. Sterling, art. cit. p. 28 (La traducción y el subrayado son nuestros). Como ya hemos comentado, Sterling data la pintura del Drottningholms *Harlequin Deguisé* hacia 1605.

158. La creencia de que sean los *Gelosi* o los *Confidenti* deriva tanto de las fechas en las que se piensan que están datadas algunas estampas (1577) y el nombre que aparece en ellas: «Capitano Cocodrillo» (en París hacia 1595). Tanto Beijer como Duchartre, *op. cit.*, (p. 16) opinan que son los *Gelosi*, aunque reseñan la posibilidad de los *Confidenti*: «El único nombre un poco embarazoso es aquel de Capitán Cocodrillo. Fabrizio de Fornaris estuvo en París en 1584, protegido por el Duque de Joyeuse. [...] Es, por otra parte, poco probable que nuestros grabados se refieran a la *troupe* de los *Confidenti*; y por otra parte nada impide que De Fornaris, uno de los comediantes más importantes de su tiempo, haya precedido a Francesco Andreini en su papel. En todo caso, no hay nada asombroso en los cambios que se producían en las compañías y éstos no contradicen la suposición de que se trate de la visita de los *Gelosi* a París» (La traducción es nuestra). Nosotros creemos que el *Fossard* contiene estampas de diferentes años, quizá el más temprano es el de 1577, pero también incluye la década de los 80 e incluso, como ya hemos señalado, el siglo XVII. Nuestras sospechas acerca de que sean los *Confidenti* se fundamentan sobre todo en la distinción del nombre del Capitán. Al menos este hecho plantea una duda razonable frente a la hipótesis de que sean los *Gelosi*.

sean los *Gelosi*. Los nombres que aparecen en ellos podrían haberse tomado de los que figuran en los grabados, y sin embargo reflejar una compañía diferente con un repertorio similar. Unas pinturas que, como afirma Sterling, son veinte años posteriores pudieron estar motivadas por un acontecimiento que tuvo lugar posiblemente en la época de realización de las mismas: ya fuera el casamiento de Enrique IV y María de Medicis —para cuyos festejos fueron requeridos y pudieron representar hasta la primavera de 1604—, o la muerte en este último año de la famosa Isabella Andreini. Estos cuadros podrían ser un testimonio conmemorativo de la actuación de esta compañía y especialmente de la de Isabella.

A su vez el intercambio de repertorios y actores entre las compañías italianas *dell'arte* era un hecho bastante generalizado. Si hacemos un pequeño recorrido por las principales vemos el paso de comediantes de unas compañías a otras y la herencia de padres a hijos del cargo de director, aunque se produjese un cambio de nombre en la compañía.

En el año 1576 el Director de los *Gelosi* era Flaminio Scala, que desempeñaba el papel de «Flavio», *Innamorato*. En su compañía ya estaba Francesco Andreini como *Capitano Spavento*, pero aún no encontramos a Isabella. Como «prima dona» figura Lidia de Bagnacavallo y como «seconda», Prudenza, de Verona. Los *Gelosi*, a su vez, procedían de un número de seguidores de Ganassa que no fueron con él a España.<sup>159</sup> Desde el primer momento se hicieron muy famosos.

La segunda etapa de Los *Gelosi* comprende desde 1577 a 1589. Flaminio Scala fue Director hasta 1578, fecha en la que Francesco Andreini lo sustituye y se casa además con Isabella. Básicamente en esta época se movieron por Italia: estuvieron en París en 1577, pero luego fueron a Florencia en el 78, a Venecia, Mantua, Génova en el 79 y entre 1580 y 1586 estuvieron en Milán y de nuevo en Venecia y en Mantua —ésta es la época en la que los *Confidenti* estuvieron en París, lo cual confirma la hipótesis de que los grabados reflejen su labor—. En 1587 regresan a Florencia para el casamiento de Fernando de Medicis y Cristina de Lorena —es curiosa la temprana ligazón de esta compañía con los Medicis—, y allí representan con éxito *La Pazzia*. En 1588 van a París pero no pueden actuar por un decreto dado por el Parlamento y en 1589 reaparecen en Florencia. Por lo tanto, es muy posible que los cómicos del *Fossard* no sean los *Gelosi* y sí los *Confidenti*, que en 1584-85 permanecen en Francia como protegidos de los Medicis, y tal como dice Sterling representaron para el Duque de Joyeuse.

Por esta época los cómicos de unas y otras compañías comenzaron a mezclarse. En 1582, Diana Ponti, Directora de los *Desiosi*, se fue con los *Confidenti* y por ello pudo estar en Mantua en 1589 para participar en las celebraciones en honor del casamiento de Fernando de Austria. Allí, al mismo tiempo coincidieron los *Gelosi*. Tal como hemos dicho, ellos representaron *La Pazzia*, y los *Confidenti*, *La Zingana*. A su vez, Adriano Valerini, dejó a los *Gelosi* para convertirse en Director de la *troupe* de los *Uniti* que representaba en Milán en 1585.

159. A este respecto véase el artículo de Aurelia Leyva, «Notas sobre Alberto Nasselli 'Ganassa' en España (1574-1584)», *Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas (Madrid, 3-6 de mayo de 1994)*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. II, pp. 19-25, o su continuación, «Juan Jorge Ganassa y los epígonos de la commedia dell'arte en España» en M. G. Profetti, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, v. III: percorsi europei*, Florencia, Alinea Editrice, 1997, pp. 9-17. O el clásico trabajo de John E. Varey, «Ganassa en la península ibérica en 1603», en J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi (Eds.), *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre la literatura española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenman*, Madrid, José Esteban Editor, 1981, pp. 455-462.

De 1600 a 1604 los *Gelosi* estuvieron en plena actividad hasta el fallecimiento de Isabella. Parte de los cómicos *Gelosi* se mezclaron con otras compañías como los *Accesi*, los *Uniti* y los *Fedeli*. Entre el reparto de los *Accesi* estaba Giovanni Battista Andreini, hijo de Francesco e Isabella, que representaba el papel de «Lelio» y Benedetto Ricci, en *arte* Leandro, papel que luego heredaría para los *Fedeli*, compañía cuyo apogeo comienza a partir de 1605. También formó parte de la compañía de los *Accesi* Flaminio Scala, el que fuera primer director de los *Gelosi*, y que además escribió en 1611 los «escenarios»<sup>160</sup> de esta famosa *troupe* para salvarla del olvido.

Por lo tanto, con esta movilidad de cómicos entre compañías, surgidas además del núcleo fundamental de los *Gelosi*, era relativamente fácil el conocimiento y repetición de repertorios. El pintor anónimo de los cuadros españoles muy bien pudo acudir a los grabados de los *Confidenti* para recordar una obra de los *Gelosi*, ya que tal como apunta Pierre Louis Duchartre, entre «los *Confidenti*, los *Gelosi*, los *Uniti*, los *Desiosi*, los *Accesi* [...] había un frecuente intercambio de actores de una compañía a otra, y las compañías a menudo se combinaban en ocasiones especiales».<sup>161</sup> Además la circulación de las obras funcionaba sin un control estricto de autorías y fuentes:

Fin dalla prima metà del Cinquecento, è noto, si era diffusa ovunque l'abitudine di vendere libri altrui, traduzioni di testi classici, edizioni di classici volgari, a uso e consumo di un fiorente mercato di lettori borghesi. Per l'editore teatrale la messa in commercio di un libro poteva accompagnarsi alla rappresentazione, a pagamento, di quel testo, mentre l'attribuzione a Torquato Tasso doveva riverbare una certa nobiltà sul lavoro dei comici.

Altri episodi di editoria teatrale della stessa epoca fanno pensare che un simile lavoro di seconda e terza mano fosse diffuso regolarmente presso gli attori che si misero a stampare commedie, pastorali, tragedie e poesie.<sup>162</sup>

El propio Flaminio Scala al publicar los cincuenta escenarios del *Teatro delle favole rappresentative*, sabía que tras escribir su obra ésta podía ser aprovechada por otros:

in tal maniera sarà levata a molti l'occasione di appropriarsi le mie fatiche, poichè so che spesso compariscono di questi soggetti nelle scene, o tutti intieri nella maniera che qui li vedete, o in qualche parte alterati e variati. Sono mie i parti, mia è l'opera, qualunque ella sia, e mio parimente deve esser quel biasimo, o quella lode, che merita.<sup>163</sup>

Es decir, el periodo más vital de la *commedia dell'arte* se encuentra dominado por un lado, por aquella fase en que, venida a menos la fortuna de los escritores de la tradición clásica, y todavía no instaurada la autoridad de los nuevos dramaturgos, el repertorio era «tierra de nadie»;<sup>164</sup> y por otro, por el cruce de manuscritos y testimonios orales en

160. Scala, *op. cit.*

161. Duchartre, *Op. cit.*, p. 86. (La traducción es nuestra).

162. Siro Ferrone, *op. cit.*, p. 195.

163. *Il teatro delle favole rappresentative*, (Tomo I, p. 4, *L'autore a' cortesi lettori*). Citado por Siro Ferrone, *Ibidem*, pp. 195-6.

164. Cf. Ferrone, Siro, *Ibidem*.

ausencia de ediciones impresas, sometidos en cualquier momento a la queja de Scala «*in qualche parti alterati e variati*», representados por compañías diversas y de forma distinta.<sup>165</sup> Tal como señala S. Ferrone: «en la base de la actividad 'creativa' de los actores en la edad áurea existe un principio de comunismo, el cual, a su vez, se funda sobre el postulado de que nadie es patrón de ninguna propiedad particular. Las materias primas ya han sido recibidas, el trabajo de los actores consiste en la selección y reelaboración de lo ya dado».<sup>166</sup> Por lo tanto, los repertorios, como hemos ido manteniendo, interseccionan y se comparten ya que nacen de la interpolación de la herencia literaria conocida por los actores y de los cambios que aporta la tradición manuscrita y oral. Las ediciones impresas de *zibaldone* fueron la prolongación de una tradición que provenía de generaciones precedentes. Esto nos hace pensar en que quizá el *Fossard* pueda considerarse testimonio iconográfico de este fenómeno. Si precisamente sus estampas son la fuente tanto de los óleos del Drottningholms como de los del Patrimonio Nacional creemos que es debido a que existía una transmisión de repertorios y que en estas pinturas han quedado reflejadas las escenas más populares.

Aprovechando la información que proporcionan los cuadros, según estudiosos como Sterling la fecha de los óleos del Museo sueco se halla entre 1600 y 1605, siendo uno de los detalles que más le sirve para fijar esa fecha la incipiente moda del cuello elevado y el tipo de peinado. La Señora Lilia, también lleva este tipo de cuello en uno de los cuadros, lo cual, como ya hemos comentado, la sitúa en esta época, pero quizá se podría precisar más la datación porque las pinturas del Patrimonio Nacional ofrecen la peculiaridad de mostrar una mayor voluntad de adecuarse a una representación concreta. Los nombres que figuran escritos en ellas no coinciden con los que aparecen en el grabado del *Fossard*, excepto el de Lucia, y, el de Lilia, no era un nombre demasiado habitual, aunque la actriz a la que creemos se refiere fue famosa.

A partir de 1605 se restablece la compañía de los *Fedeli*, justo después de la muerte de Isabella. Su periodo de mayor auge fue desde 1605 a 1625, aunque después de ser reorganizada varias veces tuvo una brillante carrera hasta 1652. Es en esta compañía, cuyo director era G. B. Andreini, el hijo de Francesco e Isabella, donde encontramos juntos los nombres de «Leandro» y «Lidia». En 1613 estuvieron en París, a petición de Maria de' Medici, y alternaron con otros representantes franceses en la Corte y en el Hôtel de Bourgogne en donde ofrecieron el viejo repertorio de los *Gelosi* y el creado por el propio Andreini.<sup>167</sup>

Los personajes de los cuadros del Patrimonio Nacional ofrecen la posibilidad de imaginar que podrían tratarse de los *Fedeli* repitiendo parte del repertorio de los *Gelosi* como lógica herencia del legado Andreini a su hijo Giovanni Battista —de ahí las coincidencias—. Por otra parte, los datos mencionados sobre indumentaria podrían situar la realización de estos óleos entre las dos primeras décadas del XVII, quizá alrededor de 1613, cuando esta compañía representó en Francia. La duda surge en torno al nombre de «Lilia»: ¿está puesto en lugar de «Lidia»? No lo sabemos, pero además de que «Lidia» era uno de los nombres menos comunes de las *Innamoratas*<sup>168</sup> en la *commedia dell'Arte*, de

165. Cf. *Ibidem*.

166. *Ibidem*, p. 197. (La traducción es nuestra).

167. Cf. P. L. Ducharte, *The Italian Comedy*, p. 94.

168. Sabemos de la existencia de la ya mencionada Lidia de Bagnacavallo, como Prima Donna de los *Gelosi* durante 1572 y 1576, y también la mención en un poema de amor de Garzoni a una tal «Lidia»:

entre ellas, la más conocida al parecer fue la integrante de la compañía de G. B. Andreini, que a partir de 1628 fue la segunda esposa de este comediante. Su nombre fuera de escena era el de Virginia Rotari Andreini, pues en sus primeras nupcias estuvo casada con Baldo Rotari, cómico que en 1613 compartía con G. B. Andreini el papel de Lelio. Posteriormente, sabemos que Virginia Rotari enviuda:

... nel 1628, il 16 settembre, Lidia, vedova d'un comico, a lungo legata a Giovan Battista Andreini di cui sarà poi la seconda moglie, scriveva così da Vienna alla Duchessa di Mantova a proposito d'una sua figlia di nome Leonora:

Ora dovendosi (per essere grandicella) o maritare o monacare detta sua figlia in Cristo, supplica divottissima Lidia madre vedova e carica di sette figliuoli ad aiutarla in caso di tanto bisogno, onde per gran necessità ella non s'induca a farla divenir commediante, esercizio tanto pericoloso per donna. (Rasi, 1897, I, p. 152)<sup>169</sup>

La «Lidia» que encontramos en esta carta es la misma que aparece en la compañía de G. B. Andreini, y la que quizás haya quedado retratada en nuestros cuadros. No hemos encontrado, al menos en los repertorios de la época, ninguna noticia de una tal «Lilia», y por el periodo que sugieren los cuadros, creemos que podría tratarse de la actriz de los *Fedeli*. El problema de su nombre tal vez se deba a un fenómeno de transliteración de [d] por [l], de un localismo o simplemente de un error del pintor.<sup>170</sup> Los *Fedeli* estuvieron en París en 1613 a petición de María de' Medici, la cual recordaba con cariño la actuación de Tristano Martinelli —el «Harlequino» por excelencia— con los *Accesi* en 1600/1601, y su deseo era volverlo a ver. Por este motivo Tristano se incorporó a esta compañía con la que llegó a París a principios de septiembre de aquel año.<sup>171</sup> Por estas fechas los componentes de los *Fedeli* eran los siguientes:

...nel novembre del 1612: insieme, oltre che coi coniugi Andreini e l'inevitabile Lidia,<sup>172</sup> con Tristano Martinelli (Arlecchino), con Benedetto Ricci (Leandro), con Giovanni Pellerini (Pedrolino) e con una Nicolina di cui nulla so dire...<sup>173</sup>

Aquí tenemos la formación básica de los actores que viajaron a Francia y que llegaron allí en 1613. Si la compañía representada en los cuadros españoles fuera la de los *Fedeli*, éstos podrían ser más o menos de esta época: pintados hacia 1614 y desde luego no

*Non lascio da parte quella Lidia gentile della patria mia, che, con sì politì discorsi e con sì bella grazia piangendo un d'pr Adriano, lasciò in un mar di pene l'affannato core di quel poeta, che, perso nel suo amore, le mandò quel sonetto che comincia:*

*Lidia mia, il d'che d'Arian per sorte  
ti strinse amor con mille nodi l'alma,  
io vidi il mar, che fu per lui sì in calma,*

*a me, turbato, minaciar la morte.* (Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 120)

No sabemos si en este poema se está refiriendo a nuestra cómica.

169. *Ibidem*, p. 401.

170. Es conocido al respecto la variación en la escritura del nombre de Ganassa, el cual aparece también como Gavazza, Ganasse, Albert Gavasse y Gavazzi. (Citado por P. L. Duchartre, *op. cit.*, p. 81, nota 2)

171. Cf. Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 106.

172. Este adjetivo hace referencia a las relaciones mantenidas por «Lidia» y G. B. Andreini desde que ésta prácticamente entró a formar parte de la compañía.

173. Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 108.

más allá de 1620 (debido a la muerte en ese año de «Leandro» antes del segundo viaje a París). Pero en el caso de que la fecha de realización de los óleos se sitúe en torno a 1590, tal como aboga Ifan Kyrle Fletcher para la citada réplica del *Arlequín Disfrazado* del Patrimonio Nacional [Fig. 6], ignoramos qué *troupe* es la retratada. Y no pensamos en la opción de que sea una imaginaria, pues el gesto de cambiar los nombres otorga a las pinturas un valor excepcional como documento: la voluntad de distinción respecto al *Fossard* obedece al deseo de alguien que especifica que se haga el cambio —el cual queda certificado no sólo una vez sino dos—.<sup>174</sup> Y, frente a la objeción de que puedan ser nombres genéricos, está el hecho de que éstos proceden de un acto deliberado. Por ello suponemos que se refieren a una compañía en particular, una compañía que se ha servido de un repertorio ancestral, para la que ha bastado el *Fossard* a la hora de reconstruir su actuación en un óleo, pero que se diferencia significativamente de los cuadros suecos por esta variación nominal, meditada y por lo tanto relevante.

A su vez, insistiendo en los indicios que proporciona la indumentaria para aproximar los óleos españoles a una época determinada, observamos que el vestido de Lilia podría corresponderse con la época que abarca de 1600 a 1618. Si comparamos con otras damas de la época veremos cómo efectivamente el vestuario es muy similar: así lo observamos al cotejar la indumentaria de la cómica con el retrato de una doncella de la familia Hohenemb<sup>175</sup> [Fig. 33], cuyo vestido de fiesta y adorno han sido descritos como:

[...] *imposé par la mode espagnole: un didadème dans les cheveux, fraise au cou et aux poignets, orné de dentelle, robe à corsage serré faite d'un tissu brodé, avec manches taillées dans une autre matière*<sup>176</sup>



Fig. 33. *Doncella de la Familia Hohenemb*. Ludmila Kybalová, Olga Herbenová y Milena Lamarová, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, París, 1976.

174. Creemos que la réplica de Ifan Kyrle Fletcher iría seguramente acompañada del resto de pinturas que conforman las del Patrimonio Nacional. Pensamos que no sólo se reproduciría esta escena sino que posiblemente se encargarían dos series en el taller del pintor.

175. Familia noble de origen austríaco. Su atuendo corresponde al período que va de 1600 a 1618.

176. Kybalová, Ludmila, et al., *op. cit.*, p. 165.

La similitud entre ambas es evidente: las mangas empiezan con los típicos brahones y se adornan con un pequeño acuchillado que deja ver ligeramente una tela interior sobre la que se construye este bordado. Su volumen hinchado permite adivinar el relleno que las forra. El cuello de lechuguilla es más generoso en la joven austríaca, pero se está expresando el mismo gusto en ambas por rematar el cuerpo en un tipo de cuello español que obligaba a mantener la cabeza erguida. La Sra. Lilia aún recarga más el encaje haciéndolo terminar en sutiles puntas que parecen sostenidas por finos alambres, pero ambas llevan cartón de pecho, que en su empeño por ocultar las formas femeninas, al menos, dejaba lucir todo tipo de joyas y empedrados.

El tocado de la dama de la familia Hohemenb es extraordinariamente lujoso: una diadema adornada con perlas y tallada con motivos florales sobre un cabello recogido hacia atrás. Lilia, en cambio, sólo se permite entrelazar a su recogido un velo transparente, adorno típico de la moda veneciana.

Pero entre todo esto, un dato que cabe destacar es que la doncella Hohenemb lleva un *costume de fête*. Por lo tanto deducimos que Lilia también lleva un vestido para la ocasión, ataviada con sus mejores galas y no con un traje corriente. En poco más que en el tocado —parte del atuendo más opcional— se diferencia de la joven austríaca. Aunque desgraciadamente en el cuadro sólo podemos ver parcialmente a esta dama, el cuerpo determinaba en gran parte el resto del vestido, por lo que opinamos que no debía de diferir mucho del de nuestra cómica.

Estas tendencias, sobre todo en lo que respecta a la permeabilidad de la corriente española sobre otros países, arrancan de 1550 y no van más allá de 1618 con motivo de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), debiéndose a razones políticas.

La monarquía española conocía las consecuencias de imponer la moda a los pueblos sometidos. El hecho de adoptar una determinada tendencia en el vestir parecía transformar las ideas y las costumbres al mismo tiempo que volvía conformes a las masas. La Contrarreforma católica encontró su expresión en la severa moda española del siglo XVI. La sombra del vestido rígido y poco confortable era el reflejo de una época. El alto cuello español no toleraba los movimientos vivos y naturales.<sup>177</sup>

En cuanto a la permeabilidad de los distintos países al modo de vestir español, Alemania,<sup>178</sup> lógicamente, fue la última en adoptarlo; los Países Bajos, pese a la encarnizada lucha por su independencia, fueron quizá quienes más alargaron en el tiempo la austeridad hispánica; Italia rechazó la extrema rigidez del vestido español y Francia jugó un importante papel en la evolución de la moda española aportando mayor colorido y cuellos escotados. A comienzos del siglo XVII la indumentaria española derivó por sí misma a la incorporación de nuevos colores y los verdugados fueron ensanchando bajo la influencia francesa.<sup>179</sup> El año 1618 podría constituirse en el límite temporal para los cuadros de Patrimonio Nacional por dos razones: el rechazo a todo lo español que ocasiona la Guerra de los Treinta Años, el cual se refleja en la evolución de la moda como

177. Cf. Kybalová, Herbenová y Lamarová, *op cit.*, (p. 163).

178. «Les premiers Allemands à l'adopter furent les princes qui combattirent du côté de la Contre-Réforme. Pour un temps, dans les cours protestantes du Nord, on continua à porter le costume de la Réforme, alors que le Sud catholique portait déjà le costume espagnol. Finalement, les protestants du Nord, eux aussi, adoptèrent la mode espagnole. Cela commença par la noblesse, que suivirent plus tard, en apportant quelques modifications, les habitants des villes et de la campagne.» *Ibidem*, p. 164.

179. Cf. *Ibidem*.

uno de los primeros niveles; y la muerte de «Il Sr. Leandro» (Benedetto Ricci) en 1620, antes de que llegase la compañía de los *Fedeli* a París por segunda vez, en 1621.

El viaje hasta París fue largo: primero porque el Duque de Saboya, no faltando a su costumbre, retuvo a los cómicos a su paso por Torino y allí estuvieron un tiempo considerable; después porque en Chambery enfermó y murió uno de los actores, *Leandro*, y en fin, también porque fueron a pequeñas marchas, deteniéndose en las distintas ciudades por las que pasaban. Pero también fue larga su actuación en la capital de Francia a la que seguramente llegaron el 12 de enero de 1621 y de donde no partieron hasta los últimos días de marzo de 1622<sup>180</sup>

Por todos los motivos argüidos, tanto los de indumentaria como las coincidencias biográficas de los cómicos con lo reflejado en las pinturas españolas, pensamos, que si se tratara de los *Fedeli*, se estaría mostrando la representación que hicieron en su primera estancia en París, en 1613. La insistencia por parte de otros investigadores de ver los nombres como una clave de interpretación,<sup>181</sup> nos ha instado a desmadejar la no casual conjunción de los de «Lilia» y «Leandro»: éstos conducen a los *Fedeli* como hipótesis más próxima a los datos de que disponemos.

Es cierto que «Lilia» plantea para nosotros una incógnita irresoluble (¿es un error del pintor? ¿se trata de una cómica llamada así?) y por ello nos fijamos en el nombre y personaje de «Leandro», cuya grafía aparece en los cuadros sin dejar lugar a dudas. A lo largo de la historia de los cómicos italianos, hemos podido localizar a varios actores que ejercieron este personaje:

— El «Leandro» que aparece impreso en los escenarios de Flaminio Scala (*Il Teatro delle favole rappresentative...*, Venecia, 1611), posiblemente sea un personaje de los *Gelosi* de la segunda mitad del siglo XVI (al igual que podría serlo el «Leandro» que aparece en el *Fossard*).

— Francesco Pilastrì, que en 1593 formaba parte de la compañía de los *Uniti*.

— El mencionado Benedetto Ricci, que estuvo con los *Accesi* y los *Fedeli* en los avatares que unieron y desunieron a estas compañías, trabajó en 1613 en Francia con los *Fedeli* y regresa de nuevo en 1618 pero, como hemos dicho, muere en Chambery en 1620 un año antes de que la compañía llegase a la capital francesa.

— G. V. Romagnesi, que se unió a la compañía Fiorelli-Locatelli hacia 1675 y en 1697 se encontraba en la del Duque de Módena, conocida también como la compañía de Gennaro y Maddalena Sacco.

— Gaetano Caccia y Luca Rechiari, actores que representaban el papel de «Leandro» hacia 1688 en la compañía del Duque de Módena.

La presencia en los cuadros del nombre de «Leandro» aporta un lugar por dónde indagar que no puede facilitar «Lilia» —su correspondencia con «Lidia» es una suposición originada por la proximidad de los nombres y por la coincidencia temporal—. «Lean-

180. Taviano, F.-Schino, M. *op. cit.*, p. 107. (La traducción es nuestra)

181. Como ya hemos dicho, Sterling (art. cit.) basa en el nombre de «Capitan Cocodrillo» sus hipótesis para descalificar la idea de que son los *Gelosi* los cómicos del *Recueil Fossard*, en favor de los *Confidenti*, que sí tenían a un actor, Fabrizio de Fornaris, que usaba este apodo. Del mismo modo nosotros reparamos en la conjunción de los no tan comunes nombres de «Lilia» y «Leandro» unidos, y decidimos que esta diferencia respecto a los óleos flamencos y al *Fossard*, no podía ser obviada.

dro», con su clara ortografía, nos conduce a Benedetto Ricci. Los otros «Leandros», excepto Pilastrì, que formaba elenco con Vittoria Piissimi, son demasiado anteriores o posteriores. Estos datos históricos de nuevo hacen pensar que los cuadros españoles no sobrepasan la fecha de 1620.

Otra curiosidad que observamos en los óleos relacionados con «Leandro» se relaciona con la circunstancia de que este personaje, que hace siempre de enamorado —como además se observa en el cuadro inventariado en Patrimonio Nacional con el n° 786 [Fig. 12]—, usurpa también el lugar del Capitano en el cuadro n° 785 [Fig. 11], aunque existe un dato histórico que puede ayudarnos a entender lo que quizás sucedió.

Al parecer Girolamo Garavini di Ferrara, «*Capitano Rinoceronte*» de la compañía de los *Fedeli*, no fue a París en 1613. En cambio sí estuvo en 1621 y en 1624.<sup>182</sup> Por lo tanto en 1613 la compañía no contaba con este personaje, lo cual explicaría la aparición de uno en vez del otro. ¿Pudo ocuparlo otra persona? Sí, quizá «Leandro» haciendo las veces de ‘Capitano’.

La iconografía de esta compañía —si es que nuestra hipótesis es acertada— a través de los cuadros que poseemos, nos indica que el «Sr. Leandro» actúa como «Capitano». Esto conduce a dos posibilidades: o bien que «Leandro» sigue haciendo de enamorado intentando escuchar el cortejo de Harlequin porque la compañía no disponía del actor que normalmente hacía su papel y se modificó un poco la trama para que Leandro pudiese ‘espíar celoso’, o bien nos encontramos con un posible error del pintor que no ha llamado «Capitano Rinoceronte» a un actor que a su vez podía ejecutar el papel de enamorado.

Sabida es la versatilidad de estos actores que cambiaban rápidamente de vestuario y de personaje sin dificultad —los actores se disfrazaban de enamoradas y los doctores y los capitanos podían concentrarse en un único actor—; por ello, si Leandro representó al Capitano: ¿por qué conservar el nombre de otro «personaje» sobre la cabeza y no el que le correspondía? Creemos que más bien se debe a que la trama fue simplificada en función de la ausencia de Girolamo Garavini. De éste sabemos que estuvo con los *Fedeli* —junto con Federigo Ricci (padre de Benedetto) y Bongiovani— hasta noviembre de 1612. A partir de ahí es dudosa su permanencia en la compañía. Quienes sí estuvieron en Francia fue el matrimonio Andreini, Lidia, Tristano Martinelli (*Arlecchino*), Benedetto Ricci (nuestro Leandro), Giovanni Pellerini (*Pedrolino*) y una tal «Nicolina». Estos asimismo permanecieron unidos desde noviembre de 1612 hasta el verano de 1613.<sup>183</sup> Por lo tanto, no sabemos hasta qué punto el personal de la compañía quedó alterado,<sup>184</sup> pero creemos posible que Garavini no acudiese a Francia con el resto y este hecho podría haber quedado reflejado en nuestros óleos.

182. Cf. Adolfo Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte: contributo alla storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1880 (Reimpresión: Bologna: Arnaldo Forni, 1979) p. CLXX.

183. Cf. Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 108.

184. Taviani y Schino (*Ibidem*) ofrecen sus dudas acerca de si no estuvo también Federigo Ricci, Pedrolino o incluso Garavini: «¿Iban todos éstos [se refieren al núcleo que hemos mencionado como seguro junto con las personas dudosas (Garavini, Ricci y Pedrolino)] a Francia o, desde noviembre de 1612 al verano de 1613, el personal de la compañía fue al menos cambiado en parte? Es imposible dar una respuesta precisa a esto, ya que con seguridad sabemos que efectivamente sólo se dirigieron allí Arlecchino y Pedrolino, y no es del todo improbable que aún así fueran Federigo Ricci y el Garavini...» (*Ibidem*, pp. 108-109. La traducción es nuestra)

Precisamente un motivo de variación en el número de integrantes de la compañía a lo largo de la historia de ésta fue la incómoda presencia de Virginia Rotari («Lidia»),<sup>185</sup> cuya relación con Giovanni Battista Andreini fue especialmente criticada por Pier Maria Cecchini (*Fritellino*), director de los *Accesi*, con quien los *Fedeli* se fundieron —al menos en 1601 y 1609— y de los que se separaron a causa de las quejas públicas de Cecchini por esta polémica situación.

Creemos que la cómica que aparece en nuestros óleos debía de ser un personaje muy conocido. En función de este factor «Lilia» podría ser «Lidia», la cual llegó a sustituir hacia 1620 a Orsola Cecchini, mujer de Pier Maria:

La compañía definitiva que partió hacia Francia [se refiere al viaje de 1620] se compuso por Martinelli, Andreini y su mujer (Lelio y Florinda), de Virginia Rotari (Lidia), Giovanni Rivani (Dottor Campanaccia), Girolamo Garavini (Capitan Rinoceronte), Federigo Ricci (Pantalone), Urania Liberati (Bernetta), Lorenzo Nettuni (Fichetto) e Benedetto Ricci (Leandro), hijo de Pantalone; Estos dos últimos habían sustituido a Aurelio y a Fritellino, mientras que el puesto de Orsola Cecchini (Flaminia) había sido ocupado por Lidia. Si se confronta esta formación con aquella que probablemente había recitado *Lo sachiavetto* en 1612 [...] pocas son las variaciones.<sup>186</sup>

Lidia primero representaba sirvientas, y luego fue alcanzando el papel de «seconda innamorata». Siro Ferrone advierte que su promoción a esta categoría<sup>187</sup> pudo producirse hacia 1620, lo cual iría en contra de que esta actriz fuese la comedianta que buscamos, ya que suponemos que el óleo es anterior. Sin embargo su adscripción al nombre de «Lidia» lo testimonia este mismo autor años antes:

Nel 1615, il personaggio di «Lidia da fantesca» è segnalato nella compagnia di Lelio da una lettera di Tristano Martinelli a Maria de' Medici, da Mantova, 30 giugno 1615, in *BTB, Raccolta Rasi, Autografi, I/ Cart. 44, 2 cc. n. n., ora in Corrispondence, I, Martinelli, lett. 38*. La sua presenza, insieme al marito, sempre nei Fedeli è attestata fin dal 1612, in *ASMN, Autografi, busta 10, cc. 167r-168r, ora in Corrispondenze, I, Martinelli, lett. 29*<sup>188</sup>

De hecho es el mismo Martinelli en sus cartas quien la llama así y no «Bernetta» o por su nombre, Virginia.

Otro inconveniente en contra de nuestra teoría de que sean los *Fedeli*, es que se conoce una de las obras que éstos representaron el 4 de enero de 1614 en el Hôtel de Bourgogne:<sup>189</sup> *Le Calyfe d'Egypte*. Los trajes que muestran los cómicos de los cuadros

185. Otra de las referencias a la vida de Virginia Rotari «Lidia» que resume estas circunstancias la hallamos en el libro de Ferruccio Marotti y Giovanna Romei, *La Commedia dell'Arte e la Società Barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 1994. Vid. especialmente la nota 1ª de la página 469.

186. Ferrone, Siro, *op. cit.*, p. 219. (La traducción es nuestra).

187. *Ibidem*, pp. 253-254.

188. *Ibidem*, p. 272. «Fantesca» era un personaje a medio camino entre la enamorada y la sirvienta.

BTB: Biblioteca Teatrale Burcardo de Roma. ASMN: Archivio di Stato di Mantova.

189. Lebègue, Raymond: «Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne», en *Revue d'Histoire Littéraire*, 1933, pp. 77-79. Citado por Marcello Spaziani (Ed.) en *Le Théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 13.

españoles no indican que se trate de la representación de esta pieza. No obstante no podemos fijarnos en los óleos para deducir la materia representada: tenemos una copia del *Fossard* como argumento 30 años después, lo cual impide buscar en las imágenes una recreación contemporánea. Otra posibilidad es que sean *lazzi*, entendidos en las obras como «*parte buffa*» sin ninguna otra explicación, y que por ello mismo perviva tanto su tipificación reiterada a través del tiempo, como su falta de ligazón a una obra concreta.<sup>190</sup>

A su vez, el hecho de que consideremos París como lugar donde ubicar nuestras representaciones —pese al gran número de ciudades italianas y francesas donde estuvieron— es debido a la situación de la Corte en esta ciudad y por lo tanto a la mayor facilidad para solicitar y difundir pinturas de las representaciones más aplaudidas. Además el texto que aparece en los cuadros, al pie de los personajes, está en francés. Este hecho no debería ser demasiado relevante debido a que se copia el del *Recueil Fossard*, pero disponemos en los cuadros españoles de dos escenas donde los diálogos, o bien difieren parcialmente de los del *Fossard*<sup>191</sup> [Fig. 9, óleo 786] —el diálogo de los enamorados no se reproduce en el repertorio de grabados puesto que entre lo publicado del *Fossard* no hemos hallado estos dos personajes dispuestos de esta forma; sin embargo la conversación de Pantalón y Zany sí aparece en el *Fossard*—,<sup>192</sup> o bien no figuran [Fig. 11, óleo 784]. El óleo inventariado con el número 784 nos ayuda a reconstruir una escena del *Fossard* donde sólo figuraban los personajes de la mesa pero no al Zanni. Tampoco teníamos palabras, pues al «Harlequin» del *Fossard* le faltaba pie con diálogo. Por lo tanto su parte como la de Zanni y Francisquina, o bien rescatan una sección perdida del *Fossard*, o sus palabras vienen de otra fuente, de alguna parte del *zibaldone* de la compañía u otro tipo de estampas también volantes no recogidas por Fossard.

Por otra parte, el hecho de que quizá los diálogos estén escritos en un francés popular (*patois*),<sup>193</sup> también conlleva una carga iconológica. Desde el momento en que no son una mera copia del *Fossard*<sup>194</sup> tiene que haber una causa por la que se haya escogido este idioma, la cual queda directamente relacionada con el público a quien iba dirigida la representación. Esto es lo que nos ha hecho pensar en Francia y más concretamente en París por la mayor probabilidad de que sus eventos teatrales fuesen considerados dignos de ser recordados mediante pinturas.

Como conclusión nos inclinamos una vez más a creer que en el caso de que los cuadros del Patrimonio Nacional hubieran sido encargados con motivo de una representación en particular, ésta podría ser una de los *Fedeli* en París hacia 1613, ya que, aunque están evidentemente inspirados en el *Recueil Fossard*, albergan un claro deseo de adecuación a un hecho teatral. Esta circunstancia nos ha instado a contextualizar la representación temporal y espacialmente.

190. Este punto será objeto de discusión en el siguiente apartado.

191. Me estoy refiriendo sólo a las cuarenta y cuatro estampas publicadas por Beijer en 1928.

192. Esta parte será analizada cuando tratemos más adelante cada imagen, sus antecedentes y relaciones.

193. Así lo sugiere A. Beijer, *op. cit.*, p.14.

194. Posiblemente tengan como base el *Fossard*. Esta hipótesis no la descartamos sino que nos decantamos por ella, ya que el *Fossard* está presente de una forma u otra en toda la composición. Simplemente apuntamos el hecho de que los óleos son más densos informativamente que el *Fossard* porque reúnen más personajes y porque mezclan, cambian o añaden diálogos que nosotros no hemos sido capaces de encontrar en lo ya publicado.

## Las pinturas, su tema, fuentes y reproducciones: la improvisación

### a) *Harlequin Deguisé: tema y difusión*

Como hemos mencionado, el grabado del *Fossard Harlequin Deguisé*, precede a nuestras dos pinturas, tanto la del Drottningholms como la del Patrimonio Nacional [Figs. 5 y 6]. No solamente el grupo principal del cuadro compuesto por Harlequin, la Dama (La Donna Lucia o la Sra. Lilia) y el Capitán Cocodrilo o el Sr. Leandro es prácticamente idéntico, sino que la coincidencia en la leyenda que recita cada personaje deja ver, sin lugar a dudas, que las pinturas se han inspirado directamente en el *Recueil Fossard* pese al tiempo transcurrido.<sup>195</sup> Tanto en el grabado, como en el cuadro del Drottningholms y en el de Patrimonio Nacional encontramos las siguientes palabras:<sup>196</sup>

IL CAPITAN COCODRILLO/ LEANDRO:

*Caché de mon manteau, je saurai le secret  
De ce faux Harlequin, que sous l'habit d'Horace,  
Veut jouir finement & entrer en la grace  
à cette Dame [cy],<sup>197</sup> qui l'estime discret.*

HARLEQUIN DEGUISÉ:

*Je suis Chevalier & Seigneur étranger,  
Arrivé d'outre mer pour voir ma maitresse,  
Jamais ne manquerez de bien ni de richesses,  
Si voulez comme ami cette nuit me loger.*

LA DONNA LUCIA/LILIA:

*Pour vous rendre (monsieur) en ce cas satisfait  
Veux que tant vous m'aimez, vous aurez jouissance  
De ce que désirez, tout à votre plaisance,  
Pour l'or & les presents, la femme beaucoup fait.*

Aquí tenemos un tema muy repetido en el arte y en la temática teatral: la dama que ingeniosamente confiesa una sensibilidad especial hacia el dinero del caballero. En el arte se recrudece este tópico con el añadido de la madurez del pretendiente y la elección de la doncella joven entre el viejo adinerado y el joven sin riquezas.<sup>198</sup> Algunos de ellos, como veremos, enlazan con la *commedia dell'arte*.

195. El núcleo central de grabados del *Fossard* oscila entre 1577 (Duchartre, *op. cit.*, entre otros) y 1585 (Sterling, art. cit.) como datación aproximada dada por la crítica. Nosotros nos decantamos por considerarlos en torno a 1585, por los motivos aducidos durante la presente exposición. En el *Fossard* hay estampas ligeramente anteriores a esta época y por supuesto posteriores (Las de Brebiete son del XVII), pero pensamos que las estampas del estilo de *Harlequin Deguisé* podrían ser, tal como señala Sterling, de 1585 en adelante.

196. Hemos optado por poner el texto en francés moderno. A las dificultades de la transcripción filológica del francés antiguo se unía el inconveniente añadido de que, tal como sugiere Beijer en su prólogo al *Fossard*, podría tratarse de *patois* (Vid. nota 206).

197. No sabemos cómo traducirlo.

198. Es interesante observar cómo este tema es uno de los que se incluyen dentro de las representaciones de la lujuria en las misericordias de distintas catedrales. Isabel Mateo Gómez en su libro *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro* (Madrid, CSIC; Instituto Diego Velázquez, 1979) se refiere a una de las

Charles Sterling<sup>199</sup> hace un recorrido de las fuentes plásticas sobre este tema que guardan relación con la *commedia*. Su estudio se fija inicialmente en el cuadro anónimo francés del Museo de Rennes datado entre 1570 y 1580 [Fig. 34]: «*La femme entre les Deux Âges*».<sup>200</sup> Esta pintura la cataloga este estudioso como una escena de la *commedia dell'arte*. Sus conclusiones no sólo derivan de ciertas características inherentes a la pintura, sino de las posibles fuentes y posteriores reproducciones del asunto —entre las que figurarían, por lo tanto, el cuadro del Drottningholms [Fig. 5] y el del Patrimonio Nacional [Fig. 6]—. La similitud de ésta con otra pintura de fines del xvi, *Los amantes* [Fig. 35],<sup>201</sup> cedida por Mrs. Payne Whitney al Museo Metropolitano de Nueva York hacia 1943, ha llevado a la suposición de un grabado común que recrease este tópico. Sterling señala la existencia de dos grabados que ilustran la directa inspiración de la pintura en ellos o viceversa: uno es de Pierre Perret, c. 1579 [Fig. 36]; el otro es una copia anónima invertida del anterior [Fig. 37].

Sterling se inclina por la hipótesis de que sea la pintura conservada en el Museo de Rennes [Fig. 34] la que haya hecho posible los grabados porque además la supone anterior a 1579. A su vez también advierte la similitud formal y temática con el *Harlequin Deguisé* del *Recueil Fossard*. Éste precisamente es uno de los motivos que le hacen pensar que el lienzo sea posiblemente una escena de la *commedia dell'arte*. A esto se añade el hecho de que el vestuario del hombre anciano podría ser el de Pantalón por su parecido —aunque no lleve máscara y barba—, un atuendo que parece tipificado para el pobre viejo mercader ridiculizado constantemente por sus pretensiones y desgracias amorosas. El vestuario de la mujer, pese a lo audaz que pueda parecer, no es inverosímil en este tipo de teatro. Testimonios como los dispersos en la obra del Padre Ottonelli<sup>202</sup> hablan continuamente de episodios con mujeres desnudas o semidesnudas saltando de una ventana o simulando locura. Sin ir más lejos el cuadro mencionado del museo de Béziers [Fig. 1] muestra la *Innamorata* con el pecho al descubierto. Por lo que respecta al joven del cuadro de Rennes, su indumentaria es la de un noble de la época, tal como correspondía al galán de la *commedia*.

Por otra parte, el hecho de que Perret cambiase el vestuario es significativo: la indumentaria es característica de los cómicos italianos pero deliberadamente anticuada. Eso formaba parte del deseo de mostrar que los personajes plasmados pertenecían al mundo del teatro. La referencia a tiempos anteriores cubría las piezas de una especie de romanticismo al alejar la imagen en el tiempo. Hacia finales del xvi y comienzos del xvii, cuando los pintores deseaban sugerir un tiempo anterior, recurrían a grabados de Lucas van Leyden, con sus voluminosas túnicas de mangas apretadas, sus gorras y sombreros

formas de este vicio en la que: «interviene visiblemente la 'compra' del favor, como ocurre en una misericordia de Toledo y en un relieve de Sevilla, en la primera de las cuales un hombre, anciano, sentado en una especie de jamuga, ofrece una bolsa de monedas a una joven a cambio de caricias. Muy relacionado con esta escena es el refrán recogido por el Arcipreste de Talavera en *El Corbacho* «De prometimiento de hembra no fíes, sino de la mano a la bolsa», y el recopilado por Hernán Núñez «Guante de puta deja la bolsa hirsuta» (p. 370).

199. art. cit.

200. Lienzo, (1.17 x 1.70 cm.)

201. En esta pintura falta una parte, aquella en la que veríamos al anciano enfrente de la mujer, la cual, tal como prueba Sterling, en algún momento fue desgajada del conjunto inicial: «Cuando miramos atentamente al lienzo, vemos que el viejo marco rodea sólo tres de los lados. Esto prueba que el lado derecho no estaba enmarcado hasta hace poco. También puede verse, cerca de los anteojos, el contorno del gaván tal como aparece en los grabados», *Ibidem*, p. 11. (La traducción es nuestra).

202. Ottonelli, Giovan Domenico, *Della christiana moderazione del teatro ...* (Florencia, 1648-1652).

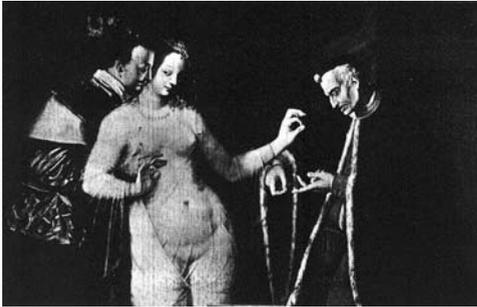


Fig. 34. Anónimo, *Mujer escogiendo entre la juventud y la vejez*. c. 1570-1580. Óleo sobre lienzo. 117 x 170 cm. Musée des Beaux-Arts de Rennes - crédito fotográfico: Louis Deschamps.



Fig. 35. Anónimo, *Los amantes*. Finales del S. XVI. Paradero desconocido.



Fig. 36. P. Perret, *Grabado*. c. 1579.



Fig. 37. Copia anónima de P. Perret, *Grabado*.

apuntados.<sup>203</sup> Esta vuelta al pasado confería a la escena una significación más general a la vez que le otorgaba cierta autoridad.

Asimismo, el grabado de Perret posee una leyenda inferior dividida en dos partes —una especie de argumento que da sentido general a la escena, y una sección escrita en primera persona imitando un fragmento de conversación<sup>204</sup> que recuerda formalmente a las que tenemos en el *Recueil Fossard*. Esto añade verosimilitud a la hipótesis defendida por Sterling o Lebègue<sup>205</sup> acerca de la inspiración de estos grabados en la comedia italiana.

Además del citado ejemplo de *Harlequin Deguisé*, tres de los grabados del *Recueil Fossard* [Figs. 38 a 40], se ajustan más al tema indicado con unas frases añadidas en latín manuscritas que podrían entenderse como citas de carácter filosófico; éstas enfatizan la sátira ilustrada por la escena referida al ridículo que encierran los esfuerzos amorosos en la edad madura [Fig. 39]:

In senibus puerum qui ludere  
nescit Amõrem,  
Bis pueros nescit forsitan[t]  
esse senes [Fig. 39]

Por lo tanto, la temática presente en la pintura de Rennes [Fig. 34] y en el grabado de Perret [Fig. 36] es resultado de un asunto satírico que tiene su origen en la comedia italiana. En opinión de Sterling —pese a la supuesta posterioridad del *Harlequin Deguisé* del *Fossard*,<sup>206</sup> de la «Donna Lucia» escogiendo entre Horacio/Leandro y el «Vecchio», ha devenido «*La Femme entre Deux Âges*».<sup>207</sup>

A su vez no solamente podemos relacionar el grabado de Perret y su copia anónima, con el *Fossard* y el cuadro de *La Femme entre Deux Âges*; el engaño de la *Innamorata* al *Vecchio* celoso que la pretende con sus riquezas, figura en los cuadros tipo afiche publicitario de la época como sello de uno de los recursos explotados cómicamente por las compañías: uno de ellos es el ya mencionado del Museo de Béziers (c. 1580-85) [Fig. 1] y otro es un cuadro flamenco perteneciente a la colección de Jacques Combe (c. 1580) [Fig. 41]. La similitud compositiva entre ambos es evidente: la pareja de enamorados a la derecha y Pantalon y Zany a la izquierda mientras este último le hace a Pantalon la señal del cornudo. Los personajes que aparecen detrás de ellos completan el resto de la compañía. En el de Béziers, quien mira a Pantalon con gesto un tanto displicente es la mujer que está detrás de él —o bien «Francisquina» o una «seconda Innamorata»—, la cual se convierte en cómplice de quien contempla la pintura y a su vez en el eje que separa el universo de los enamorados del de las penurias del «vecchio». Por su parte, en el de la colección de Jacques Combe esta función la cumple un personaje masculino situado en la parte posterior que señala con el dedo —en vez de con la mirada como lo hacía

203. Cf. *Ibidem*.

204. Cf. Sterling, art. cit., p. 25.

205. Citado por Sterling, *Ibidem*. Este autor menciona que Raymond Lebègue ya había establecido esta conexión de la pintura con la *commedia dell'arte*, pero tanto a él como a nosotros nos ha sido imposible localizar la publicación donde consta este dato.

206. El hecho de que *Harlequin Deguisé* esté datado en torno al 1585 y la pintura de la *Femme entre Deux Ages* alrededor de 1579 no impide buscar las influencias y fuentes del tema en la *commedia dell'arte*. Precisamente el grabado *Harlequin Deguisé* es un documento posterior aclaratorio.

207. Cf. *Ibidem*, p. 26.

Fig. 38. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.Fig. 39. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

discretamente la mujer del cuadro de Béziers— al desdichado Pantalón, perplejo ante el cortejo descarado de la pareja de jóvenes. La complicidad con el espectador viene en este caso dada por la vieja rufiana que encontramos detrás de los enamorados —la cual ruega silencio para que Pantalón siga en su engaño— y en la dama que se encuentra detrás de Zany y Pantalón, que al igual que el anterior personaje, nos mira sin ningún pudor: todos sabemos de la relación entre los enamorados, incluso el pobre Pantalón, que con su mano izquierda señala en ambos casos la evidencia. Su figura es la imagen del estúpido iracundo que es respetado aparentemente, pero de quien al unísono se ríe todo su entorno.

Uno de los rasgos que llama poderosamente nuestra atención como diferencia entre ambos cuadros es el uso de la máscara por los dos únicos personajes que la llevan: Pantalón y Zany. En el de Béziers, Zany luce una máscara que cubre la mitad de la cara dejando la boca libre para hacer ostensibles muecas. Por el contrario en el de Jacques Combe, tanto Zany como Pantalón ocultan completamente sus rostros con ellas. Según Sterling,<sup>208</sup> la casi ausencia de máscaras en la pintura de Béziers es una concesión hecha a un tipo de audiencia francesa: de hecho el público francés daba una mayor importancia a la expresividad facial. Los cómicos franceses preferían maquillarse con harina o con el poso del vino. En el siglo XVIII algunos comediantes italianos que todavía llevaban máscara se vieron forzados por el público francés a quitársela.<sup>209</sup> Quizá fuera posible que alguna compañía de cómicos italianos emplease este recurso para halagar al público francés pero también es sabido el hecho de que la máscara llegó a ser tan característica de esta forma de recitación, que su ausencia restaba interés hacia la obra representada. Y, aunque es cierta la preferencia de la máscara por el público italiano frente a la más discreta del francés —sobre todo en el XVIII—,<sup>210</sup> si a ésta le acompañaba una buena coordinación gestual, su presencia resultaba cargada de expresividad.<sup>211</sup>

Otro de los lienzos relacionado con el tema que tratamos es el mencionado del Museo Carnavalet de París [Fig. 2] y sus homónimos de Suecia e Italia [Figs. 3 y 4]. En estos, pese a que no tenemos leyendas explicativas, volvemos a encontrar la misma materia sólo que con los sujetos cambiados: el «Capitán» ofrece la misma postura, encogido y espiando al lado de la Dama, en vez de situarse detrás de quien inicia el cortejo (en el *Fossard*, en Drottningholms y en Patrimonio Nacional: Arlecchino). La imagen por lo tanto cambia la posición de los personajes e incluso al galán masculino; pero en el ademán que hace la dama con la mano, adivinamos cierta emoción irónico-burlesca ante semejante pretendiente. El enamorado observa la escena a través de la cortina con

208. *Ibidem*, p. 22.

209. *Cf. Ibidem*, pp. 22-23.

210. «Goldoni hizo un experimento que le obligó a reconocer que, aunque no le gustaba usar máscaras en las obras, el público italiano estaba enfáticamente a favor de ellas. El actor Darbes, intentó representar el *Tonin, Celia Gracia* de Goldoni sin la máscara, y la pieza fue un fracaso. Como tanto el autor como el actor estaban muy de moda en ese momento, se quedaron perplejos por el inesperado contratiempo. Entonces Goldoni escribió una nueva obra para Darbes, que no era ni mejor ni peor que la anterior. Esta vez Darbes llevó su máscara y la obra fue un completo éxito. Darbes nunca volvió a representar sin su máscara, y con la ayuda de Goldoni llegó a ser el Pantalón más conocido de Italia». Duchartre, *op. cit.*, p. 48. (La traducción es nuestra).

211. «La máscara presupone [...] un constante y perfecto juego del cuerpo que es un arte en sí mismo [...], el cuerpo debe ser un suplemento de la máscara —como un nuevo rostro, de hecho, [...] si el cuerpo carecía de elocuencia plástica la máscara perdía su significado. Pero si el cuerpo estaba cargado de sutileza en su representación, la máscara era mucho más efectiva que los músculos». Pierre Louis Duchartre, *op. cit.*, p. 42. (La traducción es nuestra).



Fig. 40. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.



Fig. 41. Anónimo flamenco, *Comediantes italianos en Francia*. c. 1580. París. Colección Jacques Combe.

gesto de enfado —figura sólo presente en el cuadro del Carnavalet—, mientras que si comparamos a su vez con el «Harlequin Deguisé» del Drottningholms [Fig. 5] es el Zanni quien asoma su cabeza por entre las cortinas verdes. La mujer del rosario que aparece en el lado derecho de los óleos tanto de Patrimonio Nacional [Fig. 6] como del Drottningholms [Fig. 5] se sitúa en el cuadro francés [Fig. 2] e italiano [Fig. 4] en la parte derecha, detrás de la «innamorata». Esta especie de aya va ataviada, tanto en la del Carnavalet como en la pintura italiana o en la del Patrimonio Nacional, con una toca blanca tapando sus cabellos y dando así una imagen del recato que requería la edad avanzada. Por lo demás su indumentaria no es tan definida como la de la dama. Sólo nos atrevemos a sugerir, con cierta precaución, que en el óleo del Drottningholms este personaje lleva un manto tal vez sobre toca blanca de picos que cubre su cabeza, una sencilla saya formada por el jubón y la basquiña, y un sobretodo que quizás podría tratarse de una especie de hábito o mongil. Su homónima del Patrimonio Nacional se viste todavía de forma más austera con la toca de su cabeza como atuendo más destacado.<sup>212</sup> Aun así, pese a la ambigüedad de la indumentaria de esta mujer, lleva una serie de accesorios que le hacen adquirir un carácter celestinesco, como por ejemplo, el rosario o quizá las cuentas de las que se servía para entrar en las casas. Además, en el caso del cuadro del Patrimonio Nacional, este personaje parece estar manipulando de alguna forma la falda de Lilia o introduciendo algo en ella.

Como ya hemos comentado, durante un tiempo parte de la crítica creyó que la pintura del Carnavalet reflejaba una representación de los *Gelosi* cuando estuvieron en París de 1603 a 1604.<sup>213</sup> Posteriormente esto fue desestimado ya que Isabella Andreini por aquel entonces tenía cuarenta y dos años, y se creyó imposible reconocerla en el joven rostro del cuadro. Una datación posterior del lienzo lo situó entre 1570/80 y se reconsideró que la joven dama pudiese ser Isabella a la edad de quince años, cuando en 1577 representó en París.

De la famosa cómica se conocen varias imágenes<sup>214</sup> [Figs. 42 a 44] y precisamente la de 1607, tres años después de su muerte, muestra una Isabella radiante y de aspecto juvenil. Es posible que este retrato se haya inspirado en el rostro de la Isabella de quince años del Museo Carnavalet, o, que la actriz conservase aún su hermosura, tal como hace sospechar la gran expectación que despertaban sus actuaciones y la tremenda conmoción que causó su muerte. En este segundo supuesto quizá el cuadro del Drottningholms «*Harlequin Deguisé*», pudo haber servido de modelo para este último recuerdo de la actriz. Al menos parece haber entre ambas imágenes [Fig. 44 y Fig. 45] bastante parecido. Las dos llevan peinado de copete, que, como hemos dicho, había aparecido en los años noventa del siglo XVI culminando su tendencia hacia comienzos del XVII. De

212. Es curiosa la presencia de estos personajes recatados junto a las «innamoratas». Ambas mujeres llevan un rosario. En la pintura de Patrimonio Nacional «Lucia» intenta colocárselo a «Lilia» en algún compartimento de su falda. En el *Fossard* encontramos el rosario como elemento indispensable del atuendo de la dama en la «Peronne» de la compañía de Agnan Sarat [Fig. 46]. Curiosamente este rosario es el que ha inspirado el que lleva la «Lucia» de Patrimonio Nacional entre sus manos. Si los comparamos son prácticamente idénticos. Detalles como estos —entre otros, como la circunstancia de la copia de nombres del *Fossard* en los óleos flamencos frente a la originalidad de los de Patrimonio Nacional— nos hacen descartar la copia de cuadro a cuadro para decantarnos claramente por la copia a partir de un grabado original.

213. Principalmente a partir del artículo de Victor Cousin, «Une Scene des Gelosi», *Bulletin des Musées de France*, Marzo, 1890.

214. En I. Andreini, *La Mirilla*, Verona, 1588; Id., *Le rime*, Milán, 1601; Id., *Lettere*, Venecia, 1607.

éste se desprenden ligeramente unos bucles que adornan las sienes en ambos casos. La inclinación de la cara en las dos imágenes ofrece a quien la contemple el lado izquierdo. Su indumentaria aunque es similar no es la misma, pero la tendencia responde a una línea de moda: con el amplio cuello en abanico y los pendientes de perla a juego con el collar que rodea la base del cuello. En la representación del Drottningholms la dama lleva en el pecho una flor. A su vez, la estampa de Isabella que comentamos, lleva en el punto donde confluye su gorguera una flor como adorno.

Cuando nos referimos más extensamente a este cuadro en el apartado anterior, expusimos la posibilidad de que la compañía reflejada en los óleos flamencos del Drottningholms fuera la de los *Gelosi*. Precisamente esta hipótesis partió de preguntarnos el motivo por el cual veinte años después del *Fossard* se hubieran encargado unos óleos cuya datación es de comienzos del XVII (1600/1605). El acontecimiento de la muerte de Isabella nos proporcionó una posible razón. Críticos como Sterling<sup>215</sup> se han pronunciado en contra de esta alternativa por el hecho de estar inspiradas en el *Fossard* y posiblemente en los *Confidenti*. Nosotros, como ya hemos mencionado, creemos en cambio que el hecho de que vuelva a aparecer el nombre de «Capitan Cocodrilo» dos décadas después responde simplemente a un deseo de réplica del grabado por parte del pintor ante un repertorio similar, aunque se tratase de otra compañía.<sup>216</sup>

M. A. Katritzky<sup>217</sup> se decanta por no atribuir las imágenes a ninguna compañía en particular debido al número tan elevado que había en este momento y a que no existe ningún rasgo concreto que señale a este grupo de cómicos, lo cual es cierto, pero quizá la muerte de Isabella junto al parecido exhibido entre su retrato y el de la cómica de la escena, pueda guiarnos hacia los *Gelosi*. La edad de Isabella cuando falleció —42 años— no nos permite descartarla como la *Donna Lucia*, ya que su imagen podría estar inspirada en la del Carnavalet y mostrar una Isabella de quince años. Sus posteriores retratos tal vez se hayan construido idealizando esta impresión, aunque cabe la posibilidad de que esta mujer conservase el esplendor necesario de una *prima innamorata*.

Dejando aparte esta curiosidad, el hecho que deseamos destacar aquí es el de las coincidencias formales y temáticas entre las pinturas mencionadas en diferentes lugares y momentos: el grabado del *Fossard* de «*Harlequin Deguissé*» (c. 1585), el óleo del Drottningholms del mismo nombre (c. 1600/1605), su homónimo del Patrimonio Nacional (c. 1613?); los directamente relacionados en cuanto al tópico de *La femme entre Deux Âges* (c. 1570/80) —nos referimos al grabado de Perret, a su copia anónima y al cuadro conservado en el Metropolitan de Nueva York—; y, por último, de otra forma, pero recreando el mismo motivo, tanto los cuadros que retratan el conjunto de la compañía —Museo de Béziers (c. 1580-85) y el de la colección de Jacques Combe (c. 1580)—, como los óleos de actuaciones que muestran el cortejo de Pantalon a la Dama en el *Carnavalet* (c. 1570-1580), la *Scalla* de Milán (s. d.) o la *Commedia dell'arte Scene* del Drottningholms (s. d.). Esta recurrencia nos hace pensar en un mecanismo de autopromoción de los cómicos. Sterling lo resume diciendo que cuando varios actores o una compañía entera causaba una gran impresión entre el público francés —como por ejemplo Frabrizio dei Fornaris y los *Confidenti* en 1584 y 1585— los editores tenían grabados sobre escenas sorprendentes o llamativas de las representaciones de más éxito.

215. art. cit., p. 28.

216. Los *Confidenti* no estuvieron en París hacia 1604.

217. en «A renaissance commedia dell'arte performance...», pp. 50 y siguientes.



Fig. 42. Retrato de Isabella Andreini (de I. Andreini, *La Mirilla*, 1588).



Fig. 43. Retrato de Isabella Andreini (de I. Andreini, *Le Rime*, Milán, 1601).



Fig. 44. Retrato de Isabella Andreini (de I. Andreini, *Lettere*, Venecia, 1607).



Fig. 45. ¿Isabella Andreini? *Harlequin Deguisé*. Detalle. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.

Éste era un buen negocio tanto para los editores como para los cómicos, ya que no sólo eran posibles ilustraciones para las comedias que se publicasen sino también carteles o folletos que quizás se vendieran a la entrada del teatro. Era por lo tanto natural que vendedores de libros y de grabados buscaran obtener sus propios beneficios haciendo al mismo tiempo publicidad a los actores.<sup>218</sup>



Fig. 46. *Troupe de Agnan Sarat*. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. xvi-principios del S. xvii). Museo Nacional de Estocolmo.

218. Cf. Sterling, art. cit. p. 29.

### b) Los grabados

La circulación de grabados es posiblemente responsable de las citadas coincidencias entre las pinturas analizadas. Su difusión como parte de la imaginería popular se remonta a la Edad Media y su proliferación fluctúa según países. De enorme riqueza encontramos colecciones en Alemania, Países Bajos y Francia.<sup>219</sup> La compra de estas imágenes por parte de la gente con escaso poder adquisitivo estaba a su alcance debido a su bajo coste. Los temas eran variados: temática religiosa como principal fuente; el mundo y sus criaturas —los cuatro elementos, los siete planetas y sus influencias, las cuatro partes del mundo con las características de varios pueblos, las cuatro estaciones, los doce meses (labores agrícolas, meteorología popular, almanaques lunares), el día y la noche, el mundo animal (animales fabulosos y simbólicos, selváticos, domésticos) y el mundo vegetal y mineral—; el hombre, dividido en sus dos partes: física y espiritual, con la teoría de los elementos, los peligros de la salud, los cuatro sentidos, el transcurso de la vida, la «Danza de la Muerte» y las virtudes teologales o los siete vicios capitales; la Fortuna; las *Compagnie dei Rovinati*, los vagabundos, los *giocatori*, los charlatanes; el amor y el matrimonio; el mundo tal como es y tal como disparatadamente podría ser (aquí encontramos las conocidas ilustraciones de «El mundo al revés»); fiestas y diversiones populares: ferias, representaciones al aire libre, títeres, Carnaval y Cuaresma, mascaradas, juegos de dados y cartas; el Anticristo y su reino en la tierra, los quince signos precursores del fin del mundo, el juicio universal, el infierno y sus ministros, el Purgatorio, el Paraíso,<sup>220</sup> etc.

No es de extrañar por lo tanto, que la figura del vendedor o «marchante de estampas» recorriese ciudades y pueblos con su mercancía. Era frecuente que las familias colgaran en las paredes de sus casas las estampas compradas al marchante, costumbre muy en uso también durante todo el siglo XIX, o incluso éstas podían encontrarse puestas en algún lugar de la calle. Asimismo era habitual la inspiración temática de obras pictóricas en estampas populares. Un ejemplo muy interesante lo representa el tema de la ingratitud filial, el cual parece haber sido popular en Flandes y Holanda a finales del siglo XVI y comienzos del XVII.<sup>221</sup>

Nuestros cómicos no debieron de permanecer indiferentes a este modo rápido de divulgación. Su arte era quizá uno de los más susceptibles a esta técnica y a su vez uno de los que podrían salir más beneficiados de ella. El *Fossard* está compuesto en su mayor parte por grabados en madera. Éste, junto al cobre, era el material comúnmente usado para la impresión de los grabados que constituyeron posteriormente lo que se ha llamado «imaginería popular». Según M. Saulnier el grabado popular se caracteriza por

219. Hay una publicación muy interesante que recoge gran parte de la imaginería popular de estos países. Son tres volúmenes:

- Brückner, Wolfgang, *Imagerie populaire Allemande*, Milán, Electa Editrice, 1969.

- De Meyer, Maurits, *Imagerie populaire des Pays-Bas: Belgique-Hollande*, Milán, Electa Editrice, 1970.

- Adhémar, Jean, et al., *Imagerie populaire française*, Milán, Electa Editrice, 1968.

También cabe mencionar dentro de este apartado el libro de Pietro Clemente et al., *Pittura votiva e stampe popolari*, Milán, Electa, 1987.

220. Cf. *Pittura votiva e stampe popolari*, ed. cit., p. 148.

221. En Amsterdam, una serie de seis grabados sobre esta materia se publicó entre 1590 y 1612.

ser «sobre madera, alargado, trabajado rudamente sobre una lámina de peral por un artesano llamado *imagier* o *dominotier* que no le debe nada a la escuela; se saca de una hoja volante de papel común, en colores calientes y se vende a precios ínfimos».<sup>222</sup>

La mayoría de las imágenes del *Fossard* son en tinta negra pero tenemos trece coloreadas a mano. Este rasgo acentúa el deseo de popularizar las estampas, —mucho más atractivas al público de esta forma—, aunque malogre el estado original del grabado. La tipología de este repertorio, tanto por el material empleado como por su formato, lo encamina hacia la posibilidad de que fuesen «hojas volantes» vendidas por los «marchantes de estampas». De hecho en el citado libro de Jean Adhémar sobre imaginería popular francesa, figura una estampa que debería estar incluida en el famoso *Recueil Fossard*, pero que se conserva en la Biblioteca Nacional de París [Fig. 47].<sup>223</sup> Es otra de las famosas escenas de la *troupe* de Agnan Sarat que no está incluida en el volumen del *Recueil Fossard* publicado por Beijer. En la imagen encontramos a Agnan y posiblemente a Peronne. De hecho, hallamos el nombre del famoso farsante en la tercera línea del diálogo de la mujer: «Agnan, vous le sçaeuz par la dent sans que voicy». Si la comparamos con las existentes en el *Recueil Fossard*, veremos que están incluidas en la misma familia [Vid. la figura 46].

Por lo tanto este ejemplo disperso es una indicación más del *Fossard* como posible repertorio de estampas comercializables.

Una de las características de este tipo de imágenes populares era su carácter reiterativo: «se repiten indefinidamente, y desde el siglo XVI hasta 1900, se puede seguir la constancia de los mismos temas tratados de la misma forma. Sólo cambian los vestidos, pero los sujetos, las actitudes permanecen idénticas. El trazo perdura, y dará numerosos ejemplos. Hay para ello muchas razones, la principal es que no se le exige al *imagier* una imagen nueva, original, sino una interpretación popular de una imagen tradicional, interpretación más a gusto del público que extraña a éste».<sup>224</sup>

Creemos que la repetición de una estampa popular ha sido la causa de que las dos pinturas de la «Serenata de Pantalon» sean tan semejantes entre sí [Fig. 48]. No hemos podido encontrarla de forma exacta entre lo publicado del *Fossard*. Su antecedente más cercano es un grabado volumen de Beijer —página número XXI [Fig. 49]—: el «Zany» muestra la misma posición, con la pierna derecha atrasada y la izquierda adelantada, sus manos sosteniendo el texto que le ha de dictar a Pantalon, su indumentaria. Todo parece indicar que este personaje tiene su origen en el grabado del *Fossard*. En cambio, el Pantalon de las pinturas, sólo se parece al de los grabados en el vestuario y en el gesto declamatorio que emprende al levantar su brazo derecho con el bonete en la mano en dirección a la ventana donde está «La Donna Lucia» o «La S.<sup>a</sup> Lilia». De tórax hacia arriba su posición es prácticamente idéntica, sin embargo en las pinturas está montado encima de otro personaje que hace de cabalgadura. A su vez, en el grabado no aparece Harlequin como cabeza directriz que sujeta las riendas con su boca y simula las orejas de burro con dos babuchas. Este modo de aderezar a Harlequin como caballo, burro o mulo, también lo utiliza Brebiete en una de las estampas de la colección *Fossard* —número XXVII [Fig. 50]—, en la que Pantalon monta sobre un Zany. Este indicio de

222. Citado por Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 5 (La traducción es nuestra).

223. *Hola, n'y touchez plus!* hacia 1580. «Grabado anónimo sobre madera. París, Biblioteca Nacional Est., Henin, tome 8, f. 18. [Fig. 28]» en: Adhémar, *op. cit.*, [fig. 28].

224. Adhémar, Jean, *op. cit.*, p. 6. (La traducción es nuestra).

continuidad nos hace pensar, debido fundamentalmente a que el grabado de Brebiete es cronológicamente posterior al número XXI, en la mencionada estampa intermedia entre el antecedente más antiguo [Fig. 49] y las pinturas que más tarde la recrearon (Drottningholms y Patrimonio Nacional). Es evidente que los actores emplearon la reconstrucción de un caballo o más bien de un asno para obtener un efecto cómico ante la audiencia. Seguramente podían usar un rucio de verdad,<sup>225</sup> pero era mucho más chocante la idea de que éste estuviera formado por un «Zany» como lomo y un Harlequin como parte delantera del animal. Y es que, como veremos, la escena tiene varios elementos que la hacen particularmente compleja.

«Las Donnas Lucias» o «La S.<sup>a</sup> Lilia» también tienen su antecedente en el grabado del *Fossard* [Fig. 49]. Las tres están en la ventana: la del grabado con un gesto de advertencia a Pantalon levantando el dedo índice de su mano derecha, la del Drottningholms con un ademán falto de sorpresa, y la del Patrimonio Nacional con la palma de la mano izquierda extendida en señal de rechazo. La ventaja del grabado y de la pintura del Patrimonio Nacional frente a la pintura del Drottningholms, es que en los dos primeros tenemos el texto que corresponde a la dama, el cual es para el óleo del Patrimonio Nacional el mismo que el del grabado del *Fossard* —esto deja sin lugar a dudas la referencia del grabado como fuente—, información de la que carecemos en el cuadro del Drottningholms, el cual no conserva la leyenda inferior.<sup>226</sup> Las inscripciones ayudan a confirmar nuestra interpretación de los gestos, ya que las palabras de la Dama a Pantalon son una negativa absoluta a sus requerimientos:

LA DONNA LUCIA/LILIA:

*Impudent Pantalon, penses tu captiver  
Par tes faquins propos la fleur de ma jeunesse?  
Non, non, joindre un printemps avec une vieillesse  
Est faire un feu flambant à la neige etriver[sic]*

IL SEGNOR PANTALON:

*Ma mignone, mon bien, mon âme, et mon coeur doux  
De votre pauvre esclave oyez une parole  
Ainsi que dicte Zany, mon savant protocole,  
J'enragerai tout vite, si ne couche avec vous.*

ZANY:

*Au diable poltron, je n'ai pas dit ainsi,  
Voilà pour tout gaffer, oh la grande pécore,  
Pantalon, écoutez, commencez encore  
Et de mieux harenguer, prenez tout le soucis.*

En este diálogo se encuentran varios momentos de un inteligente efecto cómico. Pantalon le dice a Lucia/Lilia las atrevidas palabras de «J'enragerai tout vite, si no couche avec vous» como si el «Zany» se las hubiese dictado — «Ainsi que dicte Zany, mon savant protocole». Es decir, Pantalon responsabiliza de la grosería a Zany, el cual, enfadado,

225. Así se testimonia iconográficamente en la figura n° xv del *Fossard*.

226. No obstante, por las similitudes expuestas, sospechamos que de tenerla debía de ser la misma.



Fig. 48. Anónimo, *The Comic Serenade*. Óleo sobre tabla. 33 x 46.5 cm. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.  
 Anónimo, *Historia de Zany y Arlequin [o La Serenata de Pantalón]*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid.  
 Copyright © Patrimonio Nacional.



decide estropear del todo el cortejo —«pour tout gaffer»— apuntándole la frase poco conveniente de «oh la grande pécore» a Pantalon.

En este punto, dada la coincidencia en lugares distintos de la misma imagen y su peculiar comicidad, cabe preguntarse si estamos hablando de un *lazzo* o simplemente de una escena sin más, o si no debemos separar ambos conceptos en favor de concluir que los *lazzi* por sí mismos no son escenas pero que sin embargo las constituyen.<sup>227</sup>



Fig. 50. Jean Pierre Briebette (activo a inicios del S. XVII), *Grabado del Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

227. Este mismo concepto lo desarrolla César Oliva pero en relación a los *lazzi* y a los «pasos» en Lope de Rueda: «los *lazzi* no son equivalentes a nuestros *pasos*, sino que los constituyen», en «Los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988, p. 66. Asimismo, más adelante veremos repeticiones de esta imagen en otras pinturas y grabados.

### c) Los Lazzi

En primer lugar sabemos que los *lazzi* eran partes cómicas que se repetían una y otra vez en cada representación sin necesidad de ser descritas por el autor del *zibaldone*. Simplemente se indicaban en lugares del texto como «*parte buffa*»,<sup>228</sup> lo cual describe su extrema fijación. Riccoboni, tal como mencionamos anteriormente, los define como las partes más características de la *Commedia dell'Arte*: «Llamamos *lazzi*, lo que Arlequin u otros actores enmascarados hacen en mitad de una escena, interrumpiendo con gestos asombrosos, o con ocurrencias extranjeras jocosas acerca del argumento que se trata, y al que por lo tanto siempre se ha de regresar: no son nada más que 'inutilidades' que dependen del juego que el actor inventa siguiendo su ingenio. Esto es lo que los comediantes italianos denominan *lazzi*». <sup>229</sup> Entre los ejemplos con más riqueza destacan los de Arlequin, el cual es especialista en interrumpir escenas: «o bien se imagina que tiene cerezas en su sombrero, hace como si se las comiera y tira los huesos a Scapin,<sup>230</sup> o bien intenta atrapar una mosca que vuela le quita cómicamente las alas y se las come, y cosas parecidas: ésta es la representación teatral a la que se llama *lazzi*. Estos *lazzi* interrumpen siempre el discurso de Scapin, pero al mismo tiempo le otorgan la posibilidad de retomarlo con más vigor; estos *lazzi*, «quoiqu'inutiles à la scene, parceque si Arlequin ne les faisoit pas, l'action marcheroit toujours sans qu'il y manquât rien, quoiqu'absolument inutiles, dis-je, ils ne s'eloignent point de l'intention de la scene, car s'ils la coupent plusieurs fois, ils la renouent par la même bandinerie, quie est tirée du fond de l'intention de la scene».<sup>231</sup>

En los *lazzi* a su vez entraba en juego la habilidad particular de cada actor para innovar sobre el tejido de una consabida «*parte buffa*». Su experiencia e ingenio alargaban o acortaban según las necesidades de la obra estos paréntesis injertados en las escenas, que muchas veces tenían la función de unir unas a otras cuando sobre todo había una falta de coordinación en las entradas y salidas de actores. Carlo Gozzi, autor del siglo

228. Dice A. Bartoli, *op. cit.*, pp. LXVII- LXVIII: «Nella Rivalità senza premio, nelle Nozze di Eudisia e Genserico re dei Vandali (Venezia, 1709) gli interlocutori sono scritti così:

Eudosi Imperatrice

Celinda) sue

Almira) figlie

Genserico Re dei Vandali

Trasumondo suo figlio

Camilla matrona Romana

Licinio Generale di Roma, parente di Eudisia

Zane servo di Camilla

Pantalone favorito di Corte

PARTE BUFFE A PIACIMENTO SULLA MATERIA

Comparsi di Romani di Vandali

La parte di Zane e Pantalone non è scritta, ma solamente indicata colle parole: parte buffa, come alla scena 1ª dell'Atto 2º e alla scena 7ª dell'Atto stesso. Alla scena 10ª anzi la parte buffa è rappresentata da varii puntolini...»

229. Riccoboni, *op. cit.*, I, 65. Citado por A. Bartoli, *Ibidem*, p. LXXXVII. (La traducción es nuestra).

230. Respecto a este punto nota Francesco Righetti (*Teatro Italiano*, Torino, 1826-1827), en su reducción de la obra de Riccoboni, que «gli ultimi Arlecchini si facevano lecito di scagliare i noccioli in platea, fingendo di prender di mira ora l'uno ora l'altro degli spettatori» (I, 104), Citado por A. Bartoli, *Ibidem*, p. LXXXVIII.

231. *Ibidem*.

XVIII, narra sus apuros ante una situación de espera de otro actor que debía cortar su soliloquio:

Esperaba al viejo loco de mi marido, que nunca venía.<sup>232</sup> [...] Además cierto oficial 'señor Antonio Zeno', que representaba excelentemente la parte de Pantalón, no estaba todavía junto al cómico con el que debía estar, y al tocarle a éste salir a escena para dialogar conmigo, como no había llegado el otro, yo no podía cortar mi soliloquio, que había durado con suerte un cuarto de hora pero cuyo argumento se agotaba. Un buen cómico *all'improvviso* no debe asustarse, y no debe faltarle parlamento. Para alargar la escena, hasta mi hijita lloraba y no quería dormirse para que la acunara. Me impacienté y la saqué de la cuna. [...]

Miraba hacia los bastidores, y estaba realmente nervioso porque no veía llegar al señor Zeno Pantalone y ya no sabía qué pretexto utilizar para alargar el soliloquio. Levanté la mirada a los palcos accidentalmente, y vi en un proscenio a Tonina, mujer de malas costumbres, resplandeciente en su belleza y con un lujo fruto de sus delitos [...]. Inmediatamente le puse el nombre de Tonina a mi hijita y le dirigí mi discurso [...] Exclamé mi verso hacia la pequeña Tonina que tenía en el regazo, diciéndole, que si a pesar de mis cuidados maternos cayese un día en tales y tales errores, en tales y tales imprudencias, en tales desvergüenzas, y causase tales y tales desórdenes, sería la peor Tonina del mundo, y que en tal caso pedía devotamente al cielo que truncase sus días mientras aún era un bebé. [...]

Los mencionados errores, las imprudencias, las desvergüenzas y los desórdenes eran anécdotas conocidísimas relativas a la Tonina que estaba en el proscenio. No vi nunca mayor aclamación al soliloquio de un cómico como la que a mí me dedicaron...<sup>233</sup>

Y es que la improvisación era una técnica y aquel que la ejerciese necesitaba estar dotado de un especial talento. Como afirma Cesare Molinari: «L'improvvisazione cioè non si improvvisa: essa consiste non nel preparare la parte, ma nel prepararsi per la parte. Probabilmente una compagnia dell'arte nell'allestire uno spettacolo si comportava come un Jazz-band: sulla base di una struttura ritmica data ciascuno strumento interviene a sostegno o in funzione solista [...] L'alternarsi dei momenti a solo e di quelli orchestrali tende, con l'affiatamento del band, a diventare automatico senza per questo essere predeterminato...»<sup>234</sup>

La comedia que los actores *dell'arte* improvisaban era una verdadera pieza dramática realizada sobre la base de un escenario o *canovaccio*. Marco De Marinis, considera superado el mito de la *Commedia dell'Arte* como teatro popular de la espontaneidad y

232. En esta ocasión evidentemente está representando a una mujer.

233. Gozzi, Carlo, *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia, 1797, Parte I, Cap. 13. Citado por A. Bartoli, *Ibidem*, p. LXXIV. (La traducción es nuestra)

234. Molinari, Cesare, *Storia del Teatro*, [Capitolo tredicesimo: *Commedia dell'Arte*], 5ª ed., Milán, Laterza, 1998, pp. 103-112, p. 107.

de la libre fantasía creadora.<sup>235</sup> Los análisis de Miklasevskij<sup>236</sup> y de Apollonio<sup>237</sup> han esclarecido la codificación y la predeterminación, a menudo muy rígida, de los distintos componentes del espectáculo en la *commedia dell'arte*. Lo mismo puede ser dicho de las muecas, de las que en el tiempo se codifica una vasta tipología y se fija un repertorio propio. En todo caso, la superficie verbal era quizás el nivel no predeterminado completamente, sobre la cual los cómicos ejercían por entero su dominio. Aún así este tejido de palabras no era en absoluto inventado punto por punto en el momento de su ejecución, ya que, como hemos dicho, tenía como soporte una tradición literaria oral y manuscrita recogida en los *zibaldone*. Por lo tanto la improvisación, de acuerdo con De Marinis, existía sólo como arte de la adaptación y de la combinación, como variación personal de un vasto repertorio y como capacidad de hacer parecer inventado lo que en realidad se había previsto.<sup>238</sup>

Una señal de este tipo de recitación la encontramos en las pinturas que estamos analizando y particularmente en «La Serenata de Pantalon». La predeterminación verbal y gestual es tanta que en un principio cuando conocimos la existencia de la pintura del Patrimonio Nacional creimos a golpe de vista que se trataba de la existente en el Drottningholms; poco después, tras la observación de los detalles, vimos que se trataban de escenificaciones distintas de lo mismo. Los cómicos repetían sus repertorios con las variaciones que sobre el momento pudiesen añadir, y, aunque no debamos fiarnos ciegamente de una imagen por lo mitificada que pueda estar por quien la pinta, en este caso, a toda contingencia formal sobrevive el testimonio de la codificación de momentos dramáticos. Además, el hecho de que hayan sido copiados parcialmente del grabado del *Fossard*, reafirma nuestra hipótesis de fijación en algunas partes, ya que a los pintores les ha bastado la recurrencia a un grabado para realizar sus pinturas.

Es difícil identificar *lazzi* a través de la iconografía, ya que la separación que establece una acotación textual como «parte buffa» no la tenemos en una pintura, en la que es muy posible ver una escena como *lazzo* o un *lazzo* como escena, ya que tanto en los textos como en la representación plástica, se entretejen los *lazzi* en la formación de las escenas. Así sucede por ejemplo en uno de los escenarios publicados por A. Bartoli de *Il Finto Principe*:<sup>239</sup>

SCENA V:

COLA, STOPPINO e suddetti

*Vecchi a Stoppino che conduca Cola; Stoppino entra, esce con Cola, doppo la-*

235. Cf. Marco De Marinis, *op. cit.*, p. 131.

236. Miklasevskij, Konstantin, *La Commedia dell'arte, ou le théâtre des comédiens italiens des XVII<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, ed. cit. Para una reseña crítica de las distintas formas en las que se ha entendido el concepto de «improvisación» en referencia a la *Commedia dell'Arte*, Cf. F. Taviani «Il segreto de le compagnie italiane note poi come Commedia dell'arte» en Taviani-Schino, *op. cit.*, pp. 309-329, y, C. Molinari, *La Commedia dell'arte*, Milán, Mondadori, 1985, pp. 37-42. Estos autores conciben la «improvisación» como el arte de parecer inventado en el momento lo que era en gran parte premeditado; una personalización, una adaptación *ad hoc* de repertorios gestuales y verbales fijados.

237. Apollonio, M., en *Storia della Commedia dell'arte*, Florencia, Sansoni, 1982, recuerda que el verdadero mérito de la improvisación consistía en un 'juego de variaciones'. También merecen especial atención las expresiones acuñadas por este autor para la *Commedia dell'arte* de «Accademia delle forme comiche» y de «dramaturgia de las piezas cerradas» (citado por De Marinis, *op. cit.*, p. 131).

238. Cf. De Marinis, *Ibidem*.

239. *Op. cit.*, pp. 181-189.

zzi; Dottore fa ritirare i birri, l'esaminano, lo trovan colpevole, l'esiliano, fanno levare ogni cosa e via; resta Cola disperato; e in questo<sup>240</sup>

SCENA X:

COLA, EBREI ed un furbo

Cola con collana dice voler venderla, in questo un furbo fa lazzi con Cola, il quale lo prega li faccia vender la collana, il furbo chiama gli Ebrei; si fa il lazzo de la circuncisione; finisce l'Atto primo.<sup>241</sup>

Por ello, es conveniente comparar estos «sketches» cómicos con otras formas de teatro que especifiquen sus «*partes buffas*» o «*lazzi*» con algo más que estas palabras,<sup>242</sup> siempre y cuando éstas hayan podido recibir influencia de los cómicos italianos, como por ejemplo la producción de Lope de Rueda.<sup>243</sup>

C. Vian<sup>244</sup> en su *Storia della letteratura spagnola* (1969) trata la idea de la influencia de los *lazzi* de la *commedia dell'arte* en Rueda sin contradecir la adscripción del dramaturgo a la línea del entremés como camino propio de desarrollo del teatro español. Estima que la palabra *paso* equivale a *lazzo*, desde el momento en que ambas significan «enlace». César Oliva<sup>245</sup> cree que la teoría de Vian ha de sufrir algunas matizaciones: «La más importante, la consideración de que *lazzo* no es exactamente una obrita teatral, sino 'escenitas bufonescas de rápida y cómica acción, no sólo destinadas a provocar las risas del público, sino también a permitir a los demás actores ponerse de acuerdo sobre cómo proseguiría el desarrollo de la acción'». <sup>246</sup> Y tal como hemos adelantado ya, según la tesis de César Oliva, «los *lazzi* no son equivalentes a nuestros *pasos*, sino que los constituyen». <sup>247</sup>

Una de las características italianas que Rueda en general recibió, fue la escasa fijación de sus textos, preocupado nuestro autor más por la representación que por la literatura. Esto coincide con la versatilidad que se les concedía a los actores tanto en los *pasos* como en las escenas de la *commedia*, y precisamente esta libertad estaba más acentuada en las partes menos narradas por el autor y más llenas de teatralidad, los *lazzi*. Otro rasgo es la relativa independencia de estas unidades dramáticas, las cuales, pese a ella, son dramáticamente necesarias para enlazar y retomar de forma más vigorosa el hilo estructural. La caracterización de los personajes ha de ser tan parecida que no necesiten

240. *Ibidem*, p. 182.

241. *Ibidem*, p. 183.

242. Como hemos visto, tenemos escenarios italianos donde se indican por su nombre determinados *lazzi*: pero no se describen: «Molti di questi lazzi ci sono indicati dal Perrucci, come, il lazzo di torna a bussare, il lazzo lascia questo e prendi questo, il lazzo di Hermano io no te conosco, il lazzo dell'aquila a due teste ecc. Altri lazzi troviamo designati negli Scenari che si pubblicano in questo volume. Per essemplio nel *Finto Principe* il lazzo della circuncisione, il lazzo che Cola dà udienza, dell'asino, della Dona pregna, del Creditore e della Piazza morta.» A. Bartoli, *Ibidem*, p. LXXXVIII.

243. César Oliva en el mencionado artículo relaciona los *Pasos* de Lope de Rueda con los *lazzi* italianos («tipología de los *lazzi* en los *Pasos* de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988, pp. 65-76). Nosotros seguiremos sus propuestas.

244. VIAN, Cesco, *Storia della letteratura spagnola*, Milán, Fratelli Fabri, 1969-, 2v. Citado por César Oliva, art. cit. p. 66.

245. *Ibidem*.

246. BOIADZHIEV y DZHIVELOGOV, *Historia del Teatro Europeo: desde sus orígenes hasta 1789* (traducción de Sergio Belaieff), Buenos Aires, Futuro, 1947, Tomo I, p. 166. Citado por César Oliva, *Ibidem*.

247. *Ibidem*.

cambio de vestuario alguno. Por ello son los criados los que normalmente ocupan tales escenas.<sup>248</sup> Los *lazzi* en los pasos tenían la misión de divertir y de apartar la atención de la trama principal y en ellos se centraba la máxima expresión verbal y gestual. Como dice Oliva:

son *lazzo* no los pasos propiamente dichos, sino situaciones de dominio de la escena como las que ingenia Rueda dentro de ellos. Lo que supone una traducción no sólo de textos y personajes italianos, sino también de esas mínimas acciones dramático-cómicas, al estilo y manera española que cabía esperar de su ingenio. Añadamos, para completar esta idea, las palabras de Ferdinando Taviani que entienden el *lazzo* como ‘un frammento, un elemento a sé, che serve alla comicità, ma non allo sviluppo della commedia, e che quindi di questa rappresenta un elemento centrifugo [...] Il lazzo, cioè, può essere una sorta de geroglifico scenico, un emblema capace di concretare, nel lampo immobile di un atto, il senso dell’azione’<sup>249</sup>

En Rueda tenemos unas unidades mínimas de comicidad próximos a los *lazzi*, que vendrían a ser los auténticos *lazzi* españoles. Su coincidencia con la «bravura» italiana ayuda, ya que no son sólo indicados sino descritos, a poder intuir en escenas como «La Serenata de Pantalon» la presencia de los *lazzi*. César Oliva delimita ocho tipos de *lazzi* en Lope de Rueda, de los cuales únicamente algunos pueden encontrarse en las pinturas del Drottningholms y del Patrimonio Nacional:

—Dar palos a un actor o entre ellos. «Es lazzo de apoyo gestual, al que los personajes suelen responder con la palabra ‘paso’ tras recibir los golpes. Suele ser de muy seguro efecto, dada su repetida aparición en las obras».

—Información equívoca: «que da un personaje a otro sobre determinado suceso que debe ser dicho a un tercero, y que es tergiversada intencionadamente en su totalidad. Los actores utilizan una serie de recursos expresivos suficientes para transmitir al espectador la sorpresa de oír lo inesperado. El texto juega aquí un papel determinante.»

—Disfraz con intención de ocultarse: «El actor maneja también a la vez el lenguaje oral y el del vestuario, alterado con la idea evidente de engañar. De esta manera el personaje cambia de tipo, a la vista del espectador, que espera con emoción el seguro redescubrimiento por parte de otros personajes.»<sup>250</sup>

En la «Serenata de Pantalon» concretamente, se halla el mecanismo cómico de la «Información equívoca». En pasos de Lope de Rueda como el 1º, *Los Criados*, el 4º, *El Convidado*, el 6º, *Pagar y no pagar* y el 8º, *Los lacayos y ladrones*,<sup>251</sup> aparece este efecto, quizá de una forma menos marcada que en la «Serenata de Pantalon», aunque reconocible.

«Dar palos» era un *lazzi* mucho más frecuente y su continua repetición era debida a la seguridad cómica que otorgaba. Podía aparecer además al principio, intermedio o final

248. Cf. C. Oliva, *Ibidem*, p. 69.

249. *Ibidem*. Fragmento de Taviani en Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 481.

250. *Ibidem*, pp. 72-73.

251. César Oliva además de especificar estos pasos añade los de *Gragullo*, *Estela y Logroño (Medora)*, y, parcialmente en el de *Pajares y Verginio (Los engañados)*, y en el de *Troico y Leno (Timbria)*, «pues, existiendo la información de un personaje a otro, la de éste al tercero queda anunciada en los límites del paso». Art. cit. p. 73.

de la obra. Su ubicación era cómoda y su éxito comprobado. Especialmente llama la atención el situado en medio del paso 1º, *Los criados*, debido al carácter de sorpresa con que se presenta: Alameda da a su amo Salzedo una bofetada confundiendo una sombra de su cara con una araña.

Nuestros cuadros muestran con menos claridad este tipo de *lazzi* —excepto por el cuadro del Drottningholms llamado «El Duelo cómico» [Fig. 10]—, simplemente lo dejan intuir. En la figura número 12 Pantalón va a propinarle unos palos a Zany por robar comida del puchero. Mientras tanto la escena es contemplada por Lilia y Leandro en un segundo plano, creando ocasionalmente de esta forma y en esta pintura un pequeño efecto de perspectiva, ayudado por las líneas que dibujan la mesa. Lilia señala con su dedo a los verdaderos protagonistas de la escena y focaliza nuestra atención en ellos desviándola de la serenata que le está cantando Leandro. Su gesto es el equivalente a una acotación textual que pusiera «parte buffa», sus palabras subrayan simplemente lo que ya ha dicho con los ojos y con las manos:

LA S<sup>a</sup>. LILIA:  
[...],<sup>252</sup> *voie voie*  
*le jaloux est à frapper*

PANTALON:  
*Ah! marmiter Zany plein de lâche courage*  
*cette double poltron je t'ai pris par le fait*  
*que devant moi tu dresses un potage*  
*Songe bien je te tuairai par un sigrand forfait*

ZANY:  
*Monsieur Pantalon, ne soyez pus si bête*  
*de me venir*  
*frapper comme un homme obstiné*  
*Je goûte seulement au [bouillon]<sup>253</sup> de la fête*  
*À fin qu'aucun ne soit empoisonné*

La estupidez de Pantalón contrasta además con la astucia de Zany que aduce una mentira poco verosímil por el altruismo que denota. La escena siguiente, como adelanta Lilia, hubiera podido ser perfectamente la de los palos. Su antecedente directo del *Fossard* ofrece el mismo texto, y el patrón para las figuras (compárense Figs. 51 y 12): las piernas de Pantalón se cruzan de igual forma, con la pierna derecha por delante de la izquierda guardando la misma abertura tanto en la pintura como en el *Fossard* de acuerdo proporcionalmente con el tamaño de cada uno. La espada queda en la parte derecha mientras Pantalón la desenfunda con la mano izquierda, exactamente igual que en el *Fossard*. El bonete, la máscara, la barba puntiaguda y la indumentaria se corresponden casi de forma idéntica. Lo mismo podría decirse del Zany, ya que entre estos cuatro personajes, la única diferencia existente es la del escenario sobre el que se sitúan: en los

252. Nos ha sido imposible descifrar este primer fragmento de la frase debido al mal estado del cuadro y a que en el *Fossard* no hemos encontrado a estos dos enamorados. Esto hubiera ayudado mucho ya que las grafías en el grabado suelen ser bastante claras.

253. No sabemos interpretar de otra forma la palabra que vemos en el cuadro «brouët».

óleos, sobre tablas; en el *Fossard*, en un espacio campestre. Falta en el *Fossard*, como ya hicimos ver, la pareja de enamorados, y este hecho creemos que confiere a la pintura un importante valor como documento iconográfico teatral. Ignoramos si existe un grabado intermedio al *Fossard* que incluya a la pareja en la misma escena, probablemente sí —como posiblemente ocurre con la «Serenata de Pantalon»—. Si es así este hecho reforzaría una vez más la idea de que nos encontramos ante un conjunto de imágenes muchas veces reproducidas por lo significativas que son en la *commedia dell'arte*. En caso contrario, es decir, si el pintor ha añadido en su cuadro a los enamorados, también se obtiene información relevante, porque esto correspondería a un intento de adaptar el *Fossard* a una representación en particular, que o bien el pintor o bien su cliente pudieran ver y recordar.

Otro *lazzo* potencialmente tipo «dar palos», está implícito en «Harlequin Deguisé». Tanto el Sr. Leandro como el «Capitán Cocodrillo» tienen un garrote en las manos. Sus intenciones son claras: Harlequin trata de engañar a su enamorada y él se lo hará pagar. El aditivo del garrote, inexistente en el *Fossard* pero común a ambas pinturas, enriquece el grabado, que en un principio sólo mostraba este personaje haciendo la señal de silencio, y nos lleva de nuevo a la hipótesis del grabado intermedio.<sup>254</sup>

Pero no es concretamente este posible *lazzi* el que cabría destacar en esta escena, sino evidentemente el de «disfraz con intención de ocultarse». Harlequin ha tenido que cambiar de registro y el público espera con cierto suspense su descubrimiento por el Capitán o por Leandro, el cual además le va a propinar unos cuantos palos por su atrevimiento. En Lope de Rueda este *lazzi* se halla por ejemplo en los pasos segundo —*La carátula*— y tercero —*Cornudo y contento*—.<sup>255</sup>

En ambos casos el efecto cómico es imposible sin el disfraz, al igual que en «Harlequin Deguisé». Esta pintura podría ser un ejemplo de una escena montada por varios *lazzi*: el de «dar palos» y el del «disfraz». En cambio, no hemos sido capaces de identificar *lazzi* alguno en el cuadro que nos resta del Patrimonio Nacional [Fig. 11]. Como comentamos anteriormente, su referencia con un grabado del *Fossard* sólo nos ofrece información de una parte de la pintura [Vid. Figs. 11-22]. El volumen publicado por Beijer incluye en su prólogo esta imagen de Harlequin a la mesa pero no incluye la figura del Zany con los pollos.

Una vez más tenemos una valiosa imagen-testimonio: ni Francisquina, ni el Zany, ni los diálogos se encuentra entre lo publicado del *Fossard*.<sup>256</sup>

ZANY:

*Harlequin, que sais que la compagnie approche  
à laquelle il nous faut préparer à dîner  
J'ai comme bien tu as mis la viande à la broche  
[?] poltron, vite, tourner*

254. Más adelante hablaremos de por qué pensamos que no se trata de una copia de cuadro a cuadro sino de grabado a cuadro.

255. Seguimos con la catalogación hecha por César Oliva, art. cit., p. 73.

256. Es posible que estas imágenes se encuentren entre los fondos no publicados del *Fossard*.



Fig. 51. Grabado del Recueil Fossard (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.



Fig. 12. Anónimo, *Zany, Lilia, Leandro*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright© Patrimonio Nacional.

HARLEQUIN:

*puis que l'on ne veut plus que le peuple t'assiste  
pour en tirer profit pour les uns et les autres  
demeurer comme marmitier de cuisine,  
des soldats de la France, et vivre avec eux*

FRANCISQUINA:

*pas bien que nous ne parlons pas de [?]  
amène la pâte et [faites/fairez] au four.*

#### d) Los lazzi y las reproducciones pictóricas

Es posible ilustrar más claramente el hecho de que nuestros cuadros representan lugares comunes en la *commedia dell'arte*, a partir de las reproducciones existentes de algunas escenas dispersas en distintos museos aproximadamente durante la misma época. La «Serenata de Pantalon» por ejemplo, pese a que no hemos encontrado un grabado idéntico del cual nazca, era posiblemente un *lazzo* muy repetido, ya que existen varias pinturas, con una parcial modificación, pero que sin duda muestran esta escena. La pareja Zani-Pantalon aparece muy tempranamente en estampas de cariz popular.<sup>257</sup> Nicolò Neri hacia 1560 hace cinco grabados monográficos sobre el *Magnifico* Naspo Bizaro y su sirviente Zan Polo. En ellos no está la imagen de Pantalon subido a un caballo humano, pero sí el cortejo a su amada que se asoma a la ventana mientras él tañe el laúd y canta. Su posición es parecida a la del Pantalon del citado grabado del *Fossard* [Fig. 49]. En éste, Pantalon tampoco está subido a un caballo y sin embargo es considerado como antecedente de la pintura del Drottningholms *La Serenata de Pantalon*.<sup>258</sup> Aún así, hay grabados y pinturas que se acercan más a las escenas del Drottningholms y del Patrimonio Nacional en cuanto a composición: Antonio Tempesta en su *Febrero* de 1599<sup>259</sup> [Fig. 52] presenta un grabado con Pantalon y Zany en un contexto urbano, la plaza de una ciudad que celebra un torneo. En un primer plano a la izquierda está Pantalon subido a un mulo mientras profiere un discurso a la dama que está en el palco, la cual se preocupa más del caballero que le ofrece su participación en la justa. La elevación de su mano derecha en dirección a la dama enfatiza el carácter declamatorio de las palabras del pobre cómico. En el extremo derecho está Zany con un cesto entre sus manos. Los dos llevan máscara, lo cual los destaca entre los demás componentes del grabado y los asocia, aunque no estén subidos a un escenario. El rol que les confiere la máscara les hace formar una pareja dramática dentro de un contexto espectacular distinto al de una obra. A su vez, la indumentaria anacrónica y teatral, los relaciona con los personajes de la *commedia*. Al fondo se ve el torneo y a unos saltimbanquis subiendo unos encima de otros con la intención de formar una torre humana.

Curiosamente se conserva una pintura de Louis de Caullery (h. 1555- Amberes 1621),<sup>260</sup> *Torneo con acróbatas y payasos en un escenario urbano renacentista* [Fig. 53]<sup>261</sup> que

257. Vid. el pormenorizado artículo de M. A. Katritzky: «Italian Comedians in Renaissance Prints», *Print Quarterly*, IV, 1987, 3, pp. 248-251.

258. Así nos lo confirmó D<sup>a</sup> Märta Ankarwård, conservadora del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo.

259. Antonio Tempesta, *Febrero*, 1599, (198 x 274 mm. Oxford, Ashmolean Museum). Publicado por Katritzky, *Ibidem*, p. 237.

260. Dato sacado del artículo de Matías Díaz Padrón y Mercedes Royo-Villanova, «Una crucifixión de Louis de Caulery en el Museo del Prado», en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Tomo XIV (1993), pp. 41-52, p. 52.

261. Óleo sobre madera, 48 x 71 cm. Pintura del Catálogo *SOTHEBY'S*, Sale LN6391, Wednesday, 3 July, 1996, [fig. 27, p. 57]. Existen otras copias de esta pintura. Además de una pintura conservada en el Kuntshalle (Hamburgo), en el artículo citado de Díaz Padrón (*Ibidem*) se reproduce parcialmente otra versión (p. 44), pero especialmente le concederemos importancia a la figura 59. Por otra parte, la figura 60 pertenece a una colección particular de Madrid, se atribuye a Caullery y se titula *Carnaval en una ciudad italiana*. La figura 59 será analizada posteriormente.



Fig. 52. Antonio Tempesta (1553-1630), *Febrero*. 1599. 198 x 274 mm. Oxford, Ashmolean Museum.



Fig. 53. Louis de Caullery (1555-1621), *Torneo con acróbatas y payasos en un escenario urbano renacentista*. Óleo sobre madera. 48 x 71 cm. (Sotheby's).

reproduce el grabado anterior con algunos cambios. Pantalón queda ahora en el centro de la pintura. Podemos distinguir su típico traje al igual que su máscara, su barba blanquecina y puntiaguda, el bonete, el gabán y la mano también derecha extendida hacia las damas del palco. Montado de nuevo sobre un animal menos noble que el caballo, despliega su retórica amorosa. Detrás de él con una lanza, máscara negra y cesta se sitúa quizás otro Zany con un vestuario poco usual. Más adelante, otra de las nuevas incorporaciones del cuadro respecto al grabado de Antonio Tempesta, es el Harlequin que precede a Pantalón. Su gesto es el propio de alguien que inicia unos pasos de baile. En su elevación sobre las puntas de los pies se distingue su equilibrio y agilidad. La indumentaria que luce es la típica del primitivo personaje con los remiendos de colores sobre fondo blanco. Su talle da la impresión de ser más alargado debido a lo bajo que lleva el cinto, y a tono con el evento que se está celebrando, ciñe una espada en el lado izquierdo más propia de un *innamorato* o de un *capitano*. Su actitud es festiva y cómica: se despoja de su bonete ante las damas pero mientras tanto aprovecha para comer un huevo o una cebolla. Llama la atención a su vez el hecho de que lleve espuelas en los talones, a diferencia de las pinturas del Patrimonio Nacional y del Drottningholms, que las lleva en el codo derecho y sólo en la escena de «Harlequin Deguisé». En el *Fossard* no hallamos este rasgo. Sin embargo en las *Compositions de Rhétorique* (1601) de Martinelli [Fig. 54] el famoso Harlequin las lleva al igual que el cómico del cuadro de Caullery. Asimismo, delante de Harlequin hay otro Zany agachado ante una cesta con comida cumpliendo la misma función que su antecesor del grabado. Por otro lado, los saltimbanquis que en el grabado se veían al fondo formando una torre, en la pintura están en el extremo derecho vestidos de rojo y con máscaras negras. Arriba del palco hay una mujer que levanta una celosía para mirar a los cómicos. Este gesto recuerda al de la «Donna Lucia» de la pintura flamenca<sup>262</sup> del Drottningholms cuando escucha la serenata, pero en este caso no sabemos si en realidad Pantalón le dedica sus versos.

De modo que tenemos a Pantalón sobre un asno, tras de sí un Zany que dirige su mirada al mismo lugar que Pantalón, delante de él a Harlequin y en lo alto a una dama asomada: los elementos son los mismos que los de la «Serenata de Pantalón» sólo que ligeramente modificados. Estas similitudes, pese a las diferencias, engloban las pinturas comentadas en cuanto a contenido y forma; la variación de incluir un cómico en vez de un caballo no sabemos en qué ocasiones ocurría, quizás venía determinado por el espacio de la representación. A su vez Caullery estuvo activo aproximadamente desde 1594 hasta prácticamente su muerte en 1622, con lo cual queda próximo a la fracción temporal sugerida para las pinturas del Patrimonio Nacional y del Drottningholms. Por otro lado ésta no es la única versión que existe de este tema de cómicos en un torneo. Además de otra pintura [Fig. 57] que reproduce casi al detalle la anteriormente comentada, se conoce otra atribuida también a Louis de Caullery denominada *El carnaval*, que se encuentra en el Kuntshalle de Hamburgo y que se data aproximadamente hacia

262. Estas celosías eran típicas de los Países Bajos.



Fig. 54. Arlequino de las *Compositions de Rhétorique* de Tristano Martinelli Lyon, 1601.



Fig. 55. Grabados de *Recueil Fossard* (Finales del S. xvi-principios del S. xvii). Folio 34 r. Museo Nacional de Estocolmo.



Fig. 56. Ambrogio Brambilla (Finales del S. xvi), *Commedia dell'Arte Scenes in 9 compartments*. (c. 1575). 387 x 482 mm. Londres. Copyright © The Trustees of the British Museum.

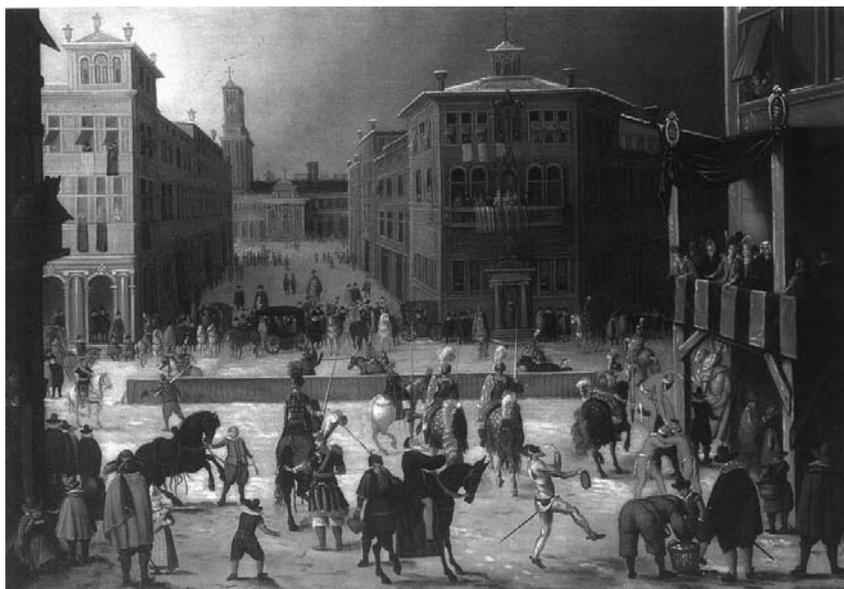


Fig. 57. Estudio de Louis de Caullery, *Torneo*. Óleo sobre lienzo. 49.7 x 71 cm. (Sotheby's).



Fig. 58. Jan Miel (1599-1664), *Carnaval con figuras tocando instrumentos en una plaza*. Óleo sobre lienzo. 59.7 x 77.5 cm. Roma. Galería Peretti.

1605.<sup>263</sup> El hecho de que se indique este año como el posible para su datación nos hace pensar en un período común para todos en torno a él.<sup>264</sup>

No obstante las coincidencias, era frecuente representar a los cómicos en un espacio abierto cortejando a una dama, sobre todo en carnaval. La pintura de Jan Miel (1599-1664) *Carnaval con figuras tocando instrumentos en una plaza* [Fig. 58]<sup>265</sup> reproduce una composición que se aleja formalmente pero no tanto en cuanto a contenido, del entorno de pinturas que reproducen *La Serenata de Pantalon*. En ella se ve a unos personajes disfrazados para carnaval; cuatro de ellos podrían asociarse a la *commedia dell'arte* pese a que casi todos en el cuadro llevan máscaras. En el extremo izquierdo se observa a dos personajes que entran en ese momento en la calle y que giran sus cabezas en dirección a la celosía por donde se asoma una dama. Uno de ellos, el enmascarado que va vestido de negro con un cuello de puntas blancas y sombrero de ala ancha, está subido a un mulo y gira su cabeza con admiración hacia la dama, sentimiento subrayado por el gesto de su mano derecha. Su indumentaria podría indicar que se trata del «Doctor»; y su acompañante, de vestiduras más claras, sombrero apuntado, tripa abultada y máscara rojiza, es el típico Zany. Pantalon por otra parte encabeza la comitiva: delante de la carroza hay un hombre enmascarado subido a un caballo, con bonete, gabán y barba, que sostiene una caña de pescar en cuyo extremo ha puesto alguna golosina para jugar con el bobo que intenta alcanzarla. Creemos que este recurso cómico es típico de la *commedia dell'arte* gracias a la observación del mismo en un aguafuerte popular de Ambrosio Brambilla: *Che diavolo e' questo*<sup>266</sup> [Fig. 56]. Éste claramente hace referencia a situaciones propias de la *commedia*, lo cual deducimos de su coincidencia parcial con el folio 34r del *Recueil Fossard*—ya que no obstante no incluye la escena de la caña— [Fig. 55]. Por lo tanto esta broma se asimila a una de tantas que los cómicos incluían en su repertorio.

Teniendo en cuenta esto y la tipología de la figura, creemos que este personaje representa a Pantalon a cuya espalda aparece otro Zany con la característica indumentaria parda y holgada. El resto de disfrazados pensamos que pertenecen al ambiente del carnaval. Destaca el típico bufón de amarillo y azul con bonete rojo que eleva triunfante su bebida y el resto de muchedumbre variopinta que curiosamente en su mayoría dirige la mirada hacia la mujer de la ventana. Es posible que se trate de una entrada de cómi-

263. Hemos podido verlo en blanco y negro gracias a que M. A. Katritzky lo incluye en su artículo «Lodewyk Toeput: some pictures related to the *Commedia dell'arte*», loc. cit., p. 108, fig. 12. Es también un óleo sobre madera y sus medidas son de 55 x 90 cm. Sentimos no poder adjuntar una reproducción al carecer de una de calidad. En esta pintura, a diferencia de las anteriores, la atención recae sobre los cómicos, desplazando al torneo. Estos se muestran más procaces y desinhibidos. Pantalon se sitúa hacia el lado derecho y empuña en su mano izquierda un recipiente con vino en vez de adelantar su brazo en un amago declamatorio. Detrás de él hay dos bufones que estiran de la cola del pobre animal. Estos parecen culminar el desfile de enanos que proviene de la calle de la izquierda. Delante de él está Harlequin y un Zanni, ambos con máscara, como Pantalon. Junto a ellos hay un joven con un laúd y un círculo de gente que parecen escuchar a un charlatán. En un primer plano vemos un pequeño bufón que imita paralelamente y de forma más exagerada la postura de Harlequin. El marco arquitectónico es muy parecido, y en la parte derecha está la dama que mira desde la celosía

264. Tenemos noticia de que existen más copias, a continuación comentaremos la imagen de una de ellas que figura en el catálogo *Christie's* del 5 de julio de 1985, lot. 74. Hay otra copia en Bruselas, PvSK, 26-8, Octubre de 1982, lot. 635.

265. Óleo sobre lienzo, 59'7 x 77'5 cm. Proveniencia: Galeria Peretti, Roma. En: *CHRISTIE'S*, «Old Masters paintings», Thursday, October, 1991, [fig. 164, p. 116]

266. Londres, Museo Británico (387 x 482 mm). Katritzky lo incluye en el artículo al que últimamente nos estamos refiriendo, «Italian comedians in Renaissance prints», loc. cit., p. 251.

cos *dell'arte* justo en época de carnaval. Por los atuendos diríamos que el momento es posterior a las dos primeras décadas del xvii. Aún así, pese a que esta pintura dista más de parecerse a una «Serenata de Pantalon», sí hemos encontrado una pintura [Fig. 59] y un grabado posterior que presenta la escena tal como nosotros la estábamos buscando: con el hombre que hace las veces de caballo y aposenta a otro sobre sus espaldas.

La pintura es posiblemente de Caullery y se titula también *The Carnival*<sup>267</sup> [Fig. 59]. Como puede observarse, el escenario en el que se desarrolla la escena es prácticamente el mismo, sólo que la figura 59 parece una versión más abocetada y en general han aumentado las proporciones de figuras y edificios. El palco sobre el que se sitúan las señoras es ligeramente distinto: no existen ni pilares ni toldo que las resguarden pero en ambos cuadros el núcleo principal lo constituyen dos damas que señalan la actuación de Pantalon y sus *zanni*. En la figura 53 las damas están acompañadas por otras señoras y caballeros y también por una especie de ama ataviada una vez más con la toca blanca que le cubre los cabellos; el palco está más poblado que en la otra pintura, pero en ésta última una de las damas manifiesta con su gesto la expectación que causa la serenata de Pantalon, la cual indudablemente en este caso no se ve disminuida por la exhibición de los saltimbanquis. Este conjunto formado por Pantalon, el Zanni que sirve de cerviz del animal y el que ofrece su espalda como lomo, está representando una vez más un pasaje de la *commedia* muy conocido y posiblemente breve, dado que se podía improvisar con la agilidad que requiere la actuación callejera en un ambiente carnalesco. Es la misma idea que muestran los cuadros de Estocolmo y los españoles, lo único que varía es la posición: en Caullery orientado hacia la derecha y en los del Drottningholms y Patrimonio Nacional [Fig. 8, 9] hacia la izquierda, pero los gestos y la colocación de los pies es exactamente igual sólo que a la inversa, como la copia de un modelo al que se le hubiera dado la vuelta. Pantalon en los tres ejemplos alza su mano derecha en la que sostiene el bonete en ademán respetuoso a Lilia, a Lucia, o a una pareja de damas. En los óleos suecos y españoles quien lleva las riendas es Harlequin, aquí es un *zanni*, pero los complementos usados para imitar al animal son coincidentes: dos babuchas como orejas y una cuerda sujeta por la boca del cómico. El *zanni* que teóricamente tendría que dictar el 'protocolo' queda más alejado en el cuadro de Caullery y parece distraído por el ataque de un perro al cual amenaza con su daga.

Lo que queremos destacar es de nuevo la aparición del mismo motivo en cinco cuadros diferentes que deben de rondar aproximadamente la misma época:<sup>268</sup> el óleo sueco [Fig. 8], el español [Fig. 9], y los tres atribuidos a Caullery [Fig. 53, 59, 60].<sup>269</sup> Seguimos manteniendo la hipótesis de un grabado intermedio entre el *Fossard* y estas imágenes, y más aún cuando vemos que en la figura 59 sólo ha habido un cambio de orientación en las figuras. La fuente de la que parte es un *lazzo*, ya que, la estampa del *Fossard* en la que se inspira ha sido clasificada como el '*lazzo del embaucamiento*'.<sup>270</sup> La variación

267. Del catálogo de *Christie's*, Londres, 5/7/1985, lot. 74.

268. Nada sabemos acerca de la datación del cuadro de Caullery, pero pensamos que por la indumentaria podría datarse alrededor de la primera década del siglo xvii.

269. En éste no se ve tan claramente pues poseemos una imagen que suponemos que está cortada en la publicación (Díaz Padrón, Matías, et al., art. cit. p. 52)

270. La denominada 'Serenata de Pantalon' del *Fossard* es clasificada como el *lazzi del embaucamiento* —*Bamboozling*— por Mel Gordon, *op. cit.*, lámina xi, y datado por primera vez alrededor de 1570. Esta razón, unida a las ya expuestas a través de las comparaciones con Lope de Rueda, nos afirma en la hipótesis de esta imagen como *lazzo*.



Fig. 59. Atribuido a Louis de Caullery, *Carnaval*. Christie's [Catálogo], Londres, 5/7/1985, lot. 74.

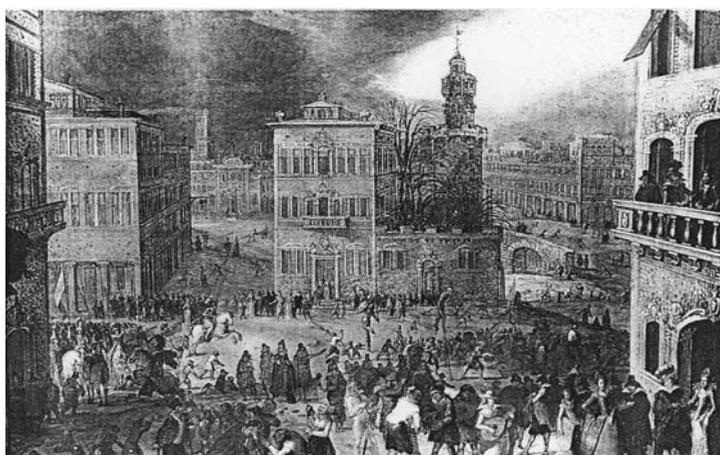


Fig. 60. Louis de Caullery, *Carnaval*. Madrid. Colección particular.



Fig. 61. Anónimo, *Grabado*. Compañía de la *Commedia dell'Arte*. S. XVIII.



Fig. 62. A. P., *J'savois bien qu'jaurois not tour*. 1789. Grabado sobre cobre. Paris. Bibliothèque Nationale de France.

introducida de simular un caballo creemos que simplemente es un elemento evolutivo del mismo.

Por otra parte, el único grabado que hemos encontrado con un hombre haciendo de rucio es del siglo XVIII, obra de un artista desconocido, e incluido por Duchartre en su publicación *The Italian Comedy* [Fig. 61].<sup>271</sup> En éste vemos en su parte central a Pantalón, que esta vez hace de cabeza de caballo con la indumentaria visiblemente cambiada y acomodada a la moda del momento. Ya nadie cubre su rostro con una máscara y la dama es la única que se permite ocultar su cara con una especie de fina tela. Un Zany se reclina agarrándose de Pantalón, el cual simula el cuello y cabeza del caballo. Encima de él hay otro sirviente que toca un instrumento mientras mira devotamente a la dama, la cual va acompañada por un *innamorato*. Un enano, situado delante de la comitiva, señala la dirección a seguir.

Este grabado confirma la pervivencia de este lugar común entre los cómicos incluso en el siglo XVIII. De hecho, la comicidad que explotaron estos artistas con este efecto de hacer de borrico, debió de tener un considerable éxito entre las masas populares, las cuales gustaban de ver esta posición cómica de carencia y sometimiento en personalidades importantes. La figura 62, *J'savois bien qu'jaurions not tour* (1789),<sup>272</sup> muestra esta misma composición pero con políticos y quizás Luis XVI, justo en la Francia de 1789. Al parecer en esta estampa de la imagería popular se representa a un letrado haciendo de caballo sobre quien se asienta un *sans coullote*. El personaje a quien llamamos letrado se agarra a otro que podría ser Luis XVI, el cual lleva señales inequívocas de su mala gestión: una balanza donde pesa más el «*soulagement du Peuple*» que la «*égalité et Liberté*» y de cuyo bolsillo se cae un papel que pone «*impot territorial*». Delante de él está la cuchilla de «*L'infatigable*» aludiendo a la amenaza de la guillotina, junto con las señales funestas de los pájaros muertos y la col como símbolo del rodar de cabezas. El «burro» improvisado lleva una espada con la inscripción «*pour proteger la Nation*» y el *sans coullote* otra con la inscripción «*[?] de courage*», de la cual a su vez pende una liebre —animal por otro lado asociado por lo general a la astucia—. De su bolsillo sale el cartel de «*Paix et concorde*» junto con la emblemática medalla del busto de Enrique IV, el monarca conciliador por excelencia. La ironía culmina con la frase que encabeza el grabado: «*Vive le Roi, Vive la Nation*». Esta hoja volante que zahería la agonizante monarquía es formalmente idéntica a la idea presentada por los farsantes para la comicidad. Su contenido evidentemente no tiene nada que ver con el *lazzo* descrito, incluso pese a la referencia a Enrique IV, monarca de nuestros cómicos. Creemos que esta información alude simplemente a un periodo dorado para el cual ya no había retorno. La pervivencia de esta figura parece prestada de la ocurrencia cómica, aunque en realidad es muy difícil determinar quién recibió influencia de quién, ya que la imagería popular engulló dentro de su historia de burlas las innovaciones de estos cómicos y los cómicos a su vez se alimentaron del código popular para sus chanzas.

Como hemos visto, existe un grado de repetición acumulada de un recurso formal y éste queda testimoniado a través de las imágenes. La «improvisación» entendida como técnica de los patrones interpretativos sobre los que el cómico podía jugar gracias a su talento, también queda documentada a través de la iconografía. Esta reiteración no

271. P. L. Duchartre sólo incluye esta información: «Troupe of the Commedia dell'arte: grabado del siglo XVIII. Artista desconocido». No sabemos por lo tanto su procedencia y medidas.

272. Grabado sobre cobre firmado A. P. París, Biblioteca Nacional, Estampas., *Hennin*, tome 119 n. 10567.

creemos que sea resultado de una posible copia de cuadro a cuadro sino de una copia de grabado a cuadro. Pensamos esto por los siguientes detalles:

— Pese a que la «Serenata de Pantalon» presenta tantos elementos comunes, y principalmente la innovación respecto al grabado del *Fossard* de incluir un personaje que hace de caballo, hay otras características que nos hacen recurrir a la mencionada existencia de un grabado intermedio del cual provienen ambos cuadros. Si el cuadro del Patrimonio Nacional fuera copia del Drottningholms entonces no se entendería cómo la forma de la torre en el cuadro del Patrimonio Nacional es redonda —coincidiendo con el *Fossard*— en contraste con la forma rectangular del cuadro del Patrimonio Nacional.

— Si el cuadro del Museo Drottningholms de Estocolmo fuera copia del Patrimonio Nacional —cosa que habíamos descartado por la supuesta posterioridad en fechas de este último—, posiblemente los nombres de sus personajes tendrían que coincidir con los nombres del Patrimonio Nacional, que no son los del *Fossard*.

— La estrecha relación entre el mundo de la pintura y los cómicos sugiere, tanto en los cuadros del Drottningholms como en los del Patrimonio Nacional, que no son meramente ejercicios de copia sino que están motivados por representaciones teatrales. En los del museo sueco es difícil entender por qué veinte años después de 1585 se encargaron unos cuadros si no fue por un evento teatral. Su reflejo fiel ya es otra cuestión, pues la copia del *Fossard* resta originalidad y su elaboración incluye la subjetividad añadida por el pintor.

— A su vez en los del Patrimonio Nacional hemos descrito varias características atribuibles quizás a posibles errores del pintor: poner «Sr. Leandro» puede significar o bien una reducción del número de componentes de la compañía que viajó a París o un error del pintor, lo cual, en cualquier caso, le confiere un valor adicional a la imagen como documento. Su mirada al *Fossard* para la composición puede provenir del deseo de mezclar evocación con los cimientos de un repertorio teatral que repetía los momentos más aplaudidos, tal como pudo ocurrirle a Gillot con la antología de Gherardi y su propia experiencia de la *commedia*.

A su vez, otra característica significativa en las pinturas de teatro que hemos analizado, es que suelen ser de tamaño pequeño, por ejemplo: 33 x 46 cm (Drottningholms); 38 x 47.5 cm (Patrimonio Nacional); 19.8 x 27.4 cm. (A. Tempesta, *Febrero*); 55 x 90 cm (Louis de Caullery, *The carnival*); 39.7 x 79.5 cm (Jan Miel, *A Carnival with Figures*)..., lo cual sugiere la posibilidad que hemos mencionado de colocar en una pared este tipo de cuadros —sobre todo los del Drottningholms o los del Patrimonio Nacional que forman series— expuestos de forma secuencial con la intención de evocar determinados momentos de algunas representaciones.

### e) La gestualidad

En cuanto al gesto, nada mejor que observar las pinturas de la época para estudiar la influencia cortesana en la actuación de compañías profesionales, ya que, junto con la llamada «recitación enérgica» de Pantalones, Zany y Arlequinos, también es importante el «realismo elegante» de los enamorados como contraste a ese nivel pre-expresivo de movimientos bruscos y a veces imposibles.<sup>273</sup> La evidencia de un número de cuadros de finales del *xvi* que indican una considerable influencia de patrones cortesanos en el arte *performativa* de actores profesionales, desmitifica la fórmula simplificada de actores activos-audiencia pasiva [Fig. 63].<sup>274</sup>

Katritzky<sup>275</sup> estudia esta influencia en una serie de pintores que reflejaron el ambiente cortesano de las fiestas animadas por compañías *dell'arte*, así como el comportamiento de éstas en carnaval, o su expresividad en los escenarios. Entre los pintores analizados se encuentran: Lodewyk Toeput (il *Pozzoserrato*), Ambrose I Francken, Joos de Momper, Louis de Caullery, Leandro Basano, Marten de Vos y Sebastian Vrancx. Todos guardaron una relación especial con el objeto temático de la *commedia dell'arte*. Toeput especialmente incluyó a los *commicos dell'arte* en sus *Alegorías* de los meses del año aunque disten mucho de ser la imagen central. Lo mismo ocurre con Joos Momper y sus grabados referidos a los meses de enero y febrero.

Especial atención merece Ambrose I Francken ya que en él una vez más, encontramos una variante de «La Serenata de Pantalón». Su obra *La entrega de la carta de amor* [Fig. 64]<sup>276</sup> del último cuarto del *xvi* —atribuida a Lodewyk Toeput en el mercado de arte de Londres de 1970, pero citada por Katritzky en 1987 como adscrita a Francken—, muestra significativamente a Pantalón reconocible por su típica indumentaria ceñida, sus zapatillas y su barba blanca, montado en los hombros de su sirviente, el cual viste un amplio y suelto pantalón que parece una falda a modo de gualdrapa de caballo, típico de la indumentaria del Zany de fines del *xvi*. Pantalón sostiene su bonete en su mano izquierda —gesto típico que ya habíamos visto en los anteriores cuadros de Pantalón a caballo [Fig. 52 y 53] y también en los del Drotningholms y del Patrimonio Nacional—, mientras que con la derecha parece recibir/entregar una carta. La representación no es igual a los óleos del Patrimonio y del Drotningholms pero la escena parece la misma. Además en ella está el cómico que hace de animal documentando una vez más la antigüedad y el éxito de este efecto. Delante y detrás de él se sitúan dos Zany, uno acompañando con música y el otro blandiendo una daga tras descubrir el grupo. Esto hace prever los acontecimientos de la siguiente pintura: *La paliza al amante presuntuoso* [Fig. 65].<sup>277</sup> Aquí, el joven enamorado, que ya aparecía en

273. Cf. De Marinis, *op. cit.*, cap. v: «La recitazione nella Commedia dell'arte: appunti per una indagine iconografica» (pp. 131-166)

274. Cf. Katritzky, «Lodewyk Toeput...», *loc. cit.*, p. 73-75.

275. *Ibidem*, 78-95.

276. Ambrose I Francken: *La entrega de la carta de amor*, tempera sobre cartón montada sobre madera, 24 x 37 cm. Último cuarto del siglo *xvi*. (Art market, Londres 1970, como de Toeput). En este momento se desconoce dónde está la pintura (fotografía de la Witt Library, Oxford). Este cuadro, una vez más, cumple la característica mencionada del tamaño reducido.

277. Ambrose I Francken: *La paliza al amante presuntuoso*, tempera sobre cartón montada sobre madera, 24,5 x 37 cm. Último cuarto del siglo *xvi* (Art market, Londres, atribuida a Toeput). Fotografía de la Witt Library, Oxford.

el anterior cuadro con la intención de golpear a Pantalon, le asesta un golpe al pobre viejo, mientras contemplan la escena la dama, su criada —que ilumina con una vela la vergonzosa paliza—, sus padres y el cobarde acompañante de Pantalon, que es el primero en abandonarlo. Curiosamente ninguno de los cómicos lleva máscara, lo cual nos hace pensar en un tipo de audiencia no italiana. Ninguno de los dos cuadros está firmado, pero Katritzky aclara que «un dibujo a la aguada en Amsterdam, claramente preparatorio para *La carta de amor* [Fig. 64], está firmado en la esquina de la parte inferior derecha con el nombre: ‘M. Ambrosius Vrancx’. La materia de este dibujo es única en la obra conocida de Francken, pero sus finos contornos y delicados aguados son propios de su técnica, y el formato, composición y estilo es casi idéntico a la fig. 1,<sup>278</sup> por ello no hay razón para dudar que esto indica la correcta atribución de las figuras 1 y 2, a Ambrose Francken.»<sup>279</sup>

A su vez, relacionado con los dos anteriores existe una pequeña pintura sobre tabla, *Una escena de una representación: el viejo cornudo* [Fig. 66],<sup>280</sup> que muestra una compañía de cómicos al más puro estilo representación de la *commedia dell'arte* con el tablado como escenario y la cortina como fondo. Katritzky,<sup>281</sup> por su estilo y formato, la relaciona con las dos anteriores como cierre lógico de la acción desarrollada en estas dos pinturas. Pero de ella además es posible encontrar en una de las estampas del *Fossard* [Fig. 67] el grabado que al parecer la inspiró o que inspiró.

Por otra parte, las escenas de banquetes en las que participan estos cómicos, distinguidos especialmente por la pareja Pantalon-Zany son motivos recurrentes en Toeput o Marten de Vos.<sup>282</sup> Vrancx también se dedica a este género con obras como *Banquete en un marco ornamental* (c. 1606?), *Banquete al aire libre* (c.1606?), *Jaraneros en un parque* (c. 1640?) o *Festival en un jardín palaciego* (c. 1615).<sup>283</sup> Pero lo que queremos destacar de estas pinturas es la dulcificación de la gestualidad de los cómicos en favor de una pose cortesana que adoptan incluso los Zany o Pantalon.

La pintura de Dirck de Vries [fig. 63],<sup>284</sup> conocida como *Una fiesta de máscaras* denota el radical cambio de estilo conveniente a la hora de reflejar la labor de los cómicos cuando éstos están mezclados con nobles y en su espacio. No sabemos si realmente ocurría así o si es una visión idealizada de los pintores que intentan armonizar con un entorno idílico. Todos coinciden en aunar a Pantalon y Zany con unos ademanes más propios de los cortesanos ante el baile de un madrigal, que a unos cómicos que

278. En este capítulo la Fig 1 de Katritzky es la Fig. 64 y la Fig. 2 es la Fig. 65.

279. Katritzky, «Lodewyk Teput...», *loc. cit.*, p. 82. (La traducción es nuestra). Para ver este dibujo *Ibidem*.

280. Ambrose I Francken: *Una escena de una representación: el viejo cornudo*, óleo (?), sobre madera, 24.7 x 33.6 cm. Último cuarto del siglo XVI. Witt Library (Art market, Londres, 1980, atribuida a la escuela francesa, circa 1600). En Katritzky, «Lodewyk ...», p. 100.

281. *Ibidem*, p. 82.

282. Vid. ejemplos de esto en el artículo de Katritzky, «Lodewyk Toeput ...» (pp. 119-122): Lodewyk Toeput, *Fiesta al aire libre*, óleo sobre madera, 39.4 x 54.6 cm., ¿1590? PWU (Witt Library, Oxford) (Art Market, Londres, 1968), o de Marten de Vos, *Fiesta*, óleo sobre madera, 103 x 150 cm, a principios de la década de 1590 (?) PWU (Art market, Londres 1974, como «Segunda escuela de Fointenebleau»).

283. Para ver imágenes de estas pinturas vid. *Ibidem*.

284. Katritzky en su artículo «Lodewyk Toeput...», (p. 109) anota esta pintura como perteneciente a Leandro Bassano, *Banquete de carnaval*. Ésta fue atribuida a Toeput en el mercado de arte de Londres 1930 y a Leandro Bassano en el mercado de arte de Budapest, 1937. En cambio en el catálogo de SOTHEBY'S LN5393 «Ranunculus», *Old Master Paintings*, Wednesday, 5th July, 1995 (Londres) [p. 32, fig. 16] es atribuida a Dirck de Vries, activo en Venecia hacia 1590. Es un óleo sobre lienzo y mide 107.8 x 160 cm.



Fig. 63. Dirck De Vries (activo sobre 1590), *Una fiesta de máscaras*. Colección particular.  
Óleo sobre lienzo. 107.8 x 160 cm. Colección particular.



Fig. 64. Ambrose i Francken, *La entrega de la carta de amor*. Último cuarto del S. XVI. Témpera sobre cartón montada sobre madera. 24 x 37 cm. Paradero desconcido. Fotografía de la Witt Library, Oxford.

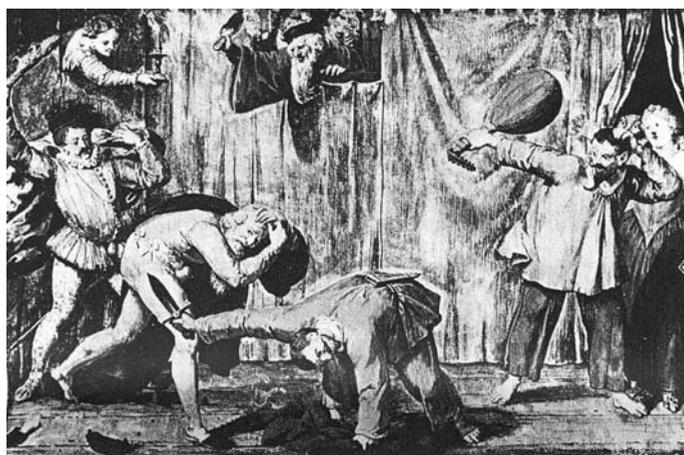


Fig. 65. Ambrose i Francken, *La paliza al amante presuntuoso*. Último cuarto del siglo XVI. Tempera sobre cartón montada sobre madera. 24.5 x 37 cm. Paradero desconcido. Fotografía de la Witt Library, Oxford.



Fig. 66. Ambrose I Francken, *Una escena de una representación: el viejo cornudo*. Último cuarto del siglo xvi. Óleo (?) sobre madera. 24.7 x 33.6 cm. Paradero desconocido. Fotografía de la Witt Library, Oxford.



Fig. 67. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. xvi-principios del S. xvii). Museo Nacional de Estocolmo.



Fig. 68. Anónimo Flamenco, *Fiesta con comediantes italianos*. (c. 1620). Óleo sobre tabla. 48 x 92 cm. Colección Lorenzo de Médicis. Paradero ignorado.



Fig. 69. Anónimo Flamenco. *Fiesta con comediantes italianos*. (c. 1620). Óleo sobre tabla. Colección Lorenzo de Médicis. Paradero ignorado.

se definían por una recitación enérgica, casi violenta por sus contrastes. En general los documentos iconográficos, por lo que se refiere al período comprendido entre finales del XVI y primera mitad del XVII, trazan un código recitativo que, no obstante las apariencias, resulta lo más alejado posible de aquel estilo pantomímico al cual siempre ha estado circunscrito inadecuadamente el comportamiento escénico de los actores de las compañías italianas: un estilo exuberante y acrobático incluso, pero lleno de gestos agraciados, elegantes y fluidos, casi de ballet. En el cuadro de De Vries vemos en el extremo derecho un Pantalón y un Zany muy distintos de los que muestra el *Fossard* o los óleos comentados del Drottningholms y del Patrimonio Nacional. Sus pies se elevan sobre las puntas haciendo gala de un preciso equilibrio marcado por la extensión del brazo de Zany que parece señalar el ritmo y la dirección de la danza. Pantalón, por otro lado, oculta sus brazos acercándolos a la cintura y, aunque sus piernas dibujen un movimiento menos grácil que el Zany, su cuerpo se mantiene erguido con una elegancia inusitada en un personaje que se define por su brusquedad. Curiosamente el pequeño mono lo imita perfectamente, al igual que el enano del laúd refleja la postura del Zany, al cual sólo le falta este instrumento para ser un reflejo simétrico. Los personajes que rompen medianamente con esta armonía son el enmascarado que reposa tumbado sobre su brazo derecho mientras bebe ajeno al baile que han iniciado la pareja de cómicos —tal como puede apreciarse si miramos al fondo del cuadro donde se distinguen otras parejas que los siguen— y el Zany de traje a rallas que empuña un cuchillo mientras parece señalar a otro Pantalón que toca el laúd al fondo de la mesa imitando el refinado gesto de los músicos que le preceden.

Este refinamiento común a De Vries o a Toeput<sup>285</sup> es más propio de la tardía *commedia dell'arte*, porque lo característico a fines del Cinquecento y comienzos del Seicento era el código antinómico de los *innamorati vs. Zany*s. Una especie de *concordia discors* de dos códigos recitativos opuestos: en los óleos del Drottningholms, principalmente el inventariado en Patrimonio Nacional con el título de *Zany, Lilia, Leandro* [Fig. 12], se observa el contraste entre un Pantalón de gesto y expresión decidida que abre demasiado sus piernas mientras se dirige a un Zany encorvado de tal forma en la que debe tensar sus piernas, espalda y cuello. Sus cuerpos tienden a estar en contacto con el suelo, no dan la impresión de una ligereza ingravida como en el baile de De Vries. En el otro plano están Leandro y Lilia, con sus cuerpos elegantemente erguidos y la mirada tenue y enternecida de Leandro mientras Lilia señala sin elevar demasiado su brazo la acción que se desarrolla ante sus ojos. A su vez en el cuadro de Patrimonio Nacional denominado *Zany, Arlequin, Francisquina* [Fig. 11], Harlequin se aleja completamente de lo que después llegó a ser ese personaje asexual que representa el Pierrot. Su pierna derecha da una idea de la postura exageradamente abierta de sus extremidades. Su mano se eleva metiendo los dedos entre el bonete y haciendo el gesto del cornudo, además que le servía para burlarse principalmente de Pantalón. Zany sostiene los pollos en un gesto que parece indicar un ataque a Arlequin, pero sus pies contradicen estas intenciones: se eleva sólo sobre las puntas del derecho y cruza y eleva con elasticidad su otra pierna. Este paso no encierra el refinamiento del Pantalón o el Zany de De Vries, simplemente demuestra la habilidad del actor para sostenerse en equilibrio mientras aguanta en sus

285. Vid. en el citado artículo de Katritzky «Lodewyk Toeput...» (pp. 119-122) el mencionado cuadro de Toeput *Fiesta al aire libre* ¿1590?

brazos un objeto pesado.<sup>286</sup> Por otro lado, en la *Serenata de Pantalon* y en el *Harlequin Deguisé*, tanto el «Capitano» como el «Sr. Leandro», sobre todo este último, están en una postura de equilibrio difícil: su rodilla izquierda está separada del suelo por unos escasos centímetros y sólo tiene como punto de apoyo el pie derecho pues el garrote tampoco toca el suelo. Su posición es la de aquel que está levantándose o agachándose completamente y esto destaca vivamente frente a la natural compostura de la Dama y los gestos de Harlequin.

Esta dicotomía es un dato estructural. Podría decirse que la *commedia dell'arte* nace de la yuxtaposición de los ejes serio y cómico, y, por lo tanto, del encuentro en un mismo organismo interpretativo de dos culturas teatrales diversas: aquella que aporta los personajes sacados de la comedia erudita o pastoral y aquella que se injerta en el plano serio con los herederos del espectáculo bufonesco. La «recitación enérgica»<sup>287</sup> consiste en exteriorizar un nivel pre-expresivo con la amplificación de las tensiones físicas, el desequilibrio, la artificialidad de los ademanes.<sup>288</sup> Esta «recitación enérgica» evidencia un comportamiento escénico propio y completamente nuevo, pues la recitación elegante y aristocrática asume el estilo ya codificado en el teatro del Renacimiento para la comedia. Sin embargo hemos de decir que la «recitación enérgica» no debe confundirse con la bufonesca, ya que esta última carecía de técnica y de un control formal. La precisión de los cómicos italianos hace que el componente bufonesco sea el justo para no hacer caer su recitación en el ridículo. En el cuadro de Caullery [Fig. 68]<sup>289</sup> encontramos la equidad entre estas influencias: Harlequin queda en el centro del cuadro ataviado exactamente igual que en las pinturas del Patrimonio Nacional y del Drottningholms con botas de embudo de las que sale un latiguillo, talle bajo con cinto, herreruelo rojo alrededor, máscara negra y bonete en la mano. Tras de sí se distingue a Pantalon con un Zany y en un primer plano una pareja de enamorados. Al lado de Pantalon hay una dama que no sabemos si es una cómica o una cortesana disfrazada. El resto de asistentes disfrutaban de la compañía de los comediantes mientras degustan una cena.

Harlequin con su inclinación en señal de cortesía a una dama y su cinto caído dilata su talle de una manera exagerada. Su brazo extendido y sus piernas no flexionadas dotan de extrañeza y fuerza a un personaje que luego se asoció con la extrema delicadeza. Pantalon y Zany meten su abdomen para después adelantar sus caderas y doblar a una altura incómoda sus rodillas. Encogen tronco y cuello. Esta artificialidad en las posturas exhibe por otro lado el virtuosismo corporal que ostentaban estos cómicos. Su recitación enérgica incluye la sutileza de no caer en la acrobacia bufonesca abierta —cosa que por otra parte podían incluir si era pertinente— en favor de acentuar la exageración de unos movimientos pseudocotidianos multiplicados en su capacidad de articularse de manera vigorosa y ágil.

286. Su gesto puede ser documentado desde tiempo antiguos en los actores de la antigua Grecia.

287. expresión empleada por De Marinis, *op. cit.*, p. 153.

288. Cf. *Ibidem*.

289. *Fiesta con comediantes italianos*, (c. 1620), tabla 48 x 92 cm. (Colección Lorenzo de' Medici, paradero ignorado). Este cuadro forma conjunto con otro de las mismas medidas [Fig. 69]. De hecho en el Catálogo a cargo de Didier Bodart, *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Firenze, Palazzo Pitti, 22.VII - 9.X.1977 las catalogan como *Deux Fêtes avec des comédiens italiens*. Sin embargo sólo comentaremos la primera.



Fig. 70. Atribuido a Jacob Jordaens (1593-1678). *El sabio y el loco*. 95.3 x 74.3 cm. Óleo sobre lienzo. Eureka Springs, Arkansas. Propiedad de *The Sacred Arts Center of the Elna M. Smith Foundation*.



Fig. 71. Atribuido a Jacob Jordaens (1593-1678), *La mujer, el loco y su gato*. Óleo sobre lienzo. 111.1 x 115.9 cm. (Sotheby's).

La oposición entre los estilos refinado y bufonesco según su origen queda en parte emblemático en la pintura de Jacob Jordaens (1593-1678) *El Sabio y el loco* [Fig. 70].<sup>290</sup> En ella vemos a un bufón que abre una ventana con su capucha bicolor y de cascabeles. Su mirada está desprovista de malicia, su sonrisa es inconsciente y su curiosidad no es precisamente por el saber, sino por lo que pueda haber dentro de la estancia. Diferente es el gesto serio del hombre que está detrás de él leyendo un libro. Su bonete, sus anteojos,<sup>291</sup> su barbilla afilada acentuada por la barba y el traje que asoma por encima de la cabeza del necio, recuerdan a Pantalón. De hecho parece Pantalón, el cual incluía en sus ademanes bruscos la elegancia de la intelectualidad que como hombre de negocios creía poseer. Su personaje está lleno de contradicciones llamativas: el comportamiento de un viejo ridículamente celoso pero con el aspecto juvenil que requerían las acciones físicas del actor que lo interpretaba.

Distinto es el otro bufón de Jordaens en la pintura *La mujer, el loco y su gato* [Fig. 71], el cual tiene la expresión del bufón no inocente sino perverso. El gato a su vez lo relaciona e identifica con la astucia que le hace falta para sobrevivir. Su indumentaria es casi idéntica a la del bufón inocente, con un traje amplio y bicolor coronado por cascabeles y una pluma. Asimismo bajo sus brazos hay un libro, y su zalamería le sirve para divertir y conquistar a las sirvientas.

De estos dos tipos de bufones y de su modo de recitar arrancan los dos Zanys de la *commedia*: el infeliz ignorante (*Harlequín*) y el astuto pero malintencionado (*Brighella*). Este código enérgico terminó por disolverse en las pautas del código elegante, originario de la delicadeza de los bailes y danzas de salón. De hecho, a partir de una cierta época, los testimonios literarios e iconográficos muestran en concordancia que la recitación realístico-elegante prevalece sobre la enérgica. Lo que había sido el estilo escénico sólo de los *innamorati*, pasa a ser el canon recitativo para toda la compañía. Éste a su vez, después de haber suplantado la recitación por contraste, da lugar entre el XVII y el XVIII a los Arlequinos rococós de la última *Commedia dell'arte* que en sus reverencias repetían el paso ceremonial que iniciaba el 'minuetto'.

\* \* \* \* \*

El estudio de los cuadros de Patrimonio Nacional muestra de forma clara la mencionada balanza de contrastes que definen la «recitación enérgica». Su análisis provee una información que quizá no se corresponda con la vivencia de una representación teatral, pero al menos sí recoge parte de la memoria que ayudó a crear una experiencia común y colectiva. El hecho de haber buscado sus antecedentes en la colección *Fossard* así como sus coetáneas y posteriores reproducciones, se ha debido al deseo de testimoniar iconográficamente lo que la teoría teatral define como «improvisación» en el sentido

290. Óleo sobre lienzo, (95.3 x 74.3 cm). Propiedad de *The Sacred Arts Center of the Elna M. Smith Foundation*, Eureka Springs, Arkansas. Fotografía tomada de *CHRISTIE'S, Important Old Masters Paintings*, New York, Wednesday 16, 1992 [p. 189, fig. 122].

291. Los anteojos eran a su vez uno de los complementos usados por Pantalón para expresar su edad. En la publicación del *Fossard*, estampa n° XX, se muestra a Pantalón con este artilugio.

de una adquirida y perfeccionada *tejné*.<sup>292</sup> El análisis de las coincidencias así como la ausencia en algunos casos de las mismas y la indumentaria, nos ha llevado a formular una hipótesis sobre la época en la que esta serie fue realizada y a indagar en el más que plausible grado de aceptación de unas actuaciones que podrían ser *lazzi*. Su proliferación en la imaginería popular a través de estampas podría relacionarse con la labor comercial de autopromoción que culminaría con la concepción del *Fossard* como posible conjunto tipo *affiche* publicitario, y con los pequeños cuadros al óleo como especie de fotogramas en las paredes de una habitación particular de la nobleza, impresionada ante la originalidad de las actuaciones. A su vez, la *commedia*, con todo su rico conjunto de técnicas de actuación influyó en el desarrollo del teatro español: los *pasos* de Lope Rueda y el género del *entremés* son piezas que se prestan a la absorción de *lazzi* por la vulnerabilidad y falta de rigidez que presentaban sus textos: el «Dar Palos», los «Disfraces», las «Informaciones equívocas» forman parte de este tipo de representaciones y su codificación nos ayuda precisamente a descifrarlas en nuestros cuadros. La máscara, el atuendo, eran usados más discretamente pero con éxito.

En este capítulo se ha pretendido destacar el valor como documento historiográfico de cuatro pinturas inéditas de los cómicos italianos. El objetivo de nuestro estudio ha sido ayudarnos de la interrelación entre iconografía y literatura para la comprensión del teatro en su dimensión espectacular. Sin duda nunca podremos conocer cómo fueron las representaciones, pero las imágenes y sus contrastes favorecen un acercamiento al recuerdo posiblemente mitificado de aquellos que las presenciaron.

292. Vid. E. Rodríguez Cuadros, «El rigor de lo efímero: la influencia de la *commedia dell'arte* y la improvisación en la historia del oficio» en *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 89-124.

