

Entremés y *commedia dell'arte*: El viejo celoso a través de la máscara. La versión de Veneziainscena¹

Aroa Algaba Granero
Universidad de Salamanca
aroaalgabagranero@usal.es

Palabras clave:

El viejo celoso. Cervantes. Entremés. *Commedia dell'arte*. Puesta en escena.

Resumen:

Los códigos teatrales del entremés y de la *commedia dell'arte*, que tienen en común tanto la práctica teatral como el momento en que surgen (siglos XVI y XVII), se combinan en la versión que realiza la compañía Veneziainscena en 2016. Esta puesta en escena amplía la extensión del texto cervantino, a la vez que compara los personajes típicos de la conocida forma italiana con los del entremés. Los juegos metateatrales, el humor verbal y gestual y el multilingüismo se conjugan con el mismo fin burlesco, llevando a las tablas del siglo XXI la agudeza de Cervantes y el dinamismo de la *commedia dell'arte*.

Interlude and *Commedia Dell'Arte*: *The Jealous Old Man* through the mask. Veneziainscena's adaptation

Key Words:

The Jealous Old Man. Cervantes. Interlude. *Commedia dell'arte*. *Mise-en-scène*

Abstract:

Interlude's and *commedia dell'arte*'s theatrical codes, which are combined in Veneziainscena's 2016 adaptation, share both theatre practices and the time they flourished in the 16th and 17th centuries. This *mise-en-scène* broadens the Cervantine text, and also compares the Italian characters with the interlude's ones. Metatheatrical games, verbal and gestural humour, and multilingualism merge, achieving the same burlesque effect and bringing Cervantes' wit as well as *commedia dell'arte*'s dynamism into the 21st century.

¹ Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral, financiada por la beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Introducción

El viejo celoso, uno de los entremeses de Cervantes que más ha despertado el interés de directores teatrales², ha sido llevado a las tablas en el centenario de 2016, entre otras, por la compañía italiana Veneziainscena en coproducción con la canaria Reymala interpretado a través de la estética de la *commedia dell'arte* con una versión en español que introduce algunos parlamentos en italiano³. Debido a esta elección intercultural entre dos tradiciones del Siglo de Oro, he considerado que el análisis comparativo entre texto de partida y espectáculo podría resultar esclarecedor acerca de los focos que pueden despertar la atención en esa dramaturgia de origen italiano.

Primeramente, se exponen distintas nociones comunes para el género del entremés y la *commedia dell'arte* en general, estableciendo un breve

² En los registros del Centro de Documentación teatral encontramos numerosos estrenos de esta obra, normalmente en combinación con otros de los entremeses, a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, tanto por compañías de aficionados como profesionales. Algunos de ellos son: «La Cueva de Salamanca»; «La Guarda cuidadosa»; «El Viejo celoso» (1959), producción: Teatro Español Universitario de Zaragoza; «El Viejo celoso» (1994), producción: La Estampa; *Entremeses* «La Cueva de Salamanca», «El Viejo celoso», «El Retablo de las maravillas» (1996), producción: Teatro La Abadía; «Los Malcasados, Retablo cervantino», «La Cueva de Salamanca», «Retablo de las maravillas», «El Juez de los divorcios», «El Viejo celoso» (2002), producción: Compañía de Teatro Clásico de Madrid; *Entremeses* de Cervantes «El Vizcaíno fingido», «La Cueva de Salamanca», «El Viejo celoso» (2010), producción: Corrales de Comedias Teatro.

³ En cuanto a Veneziainscena, conviene señalar su formación y trayectoria internacional, como indican en su página web: «During Carnival 2005, Venezia Inscena decided to create a company selecting actors from different countries (France, Spain; Ireland, Italy) among the hundreds of students of the International *Commedia dell'Arte* Workshop that Adriano Iurissevich and his collaborators held in Venice since 1996 [...]. Two scenarios have been set up and performed in theatres and in the open air in the Carnivals of Venice and Milan and in a few festivals in Italy and abroad (Madrid, Lisbon, Almeria, Olite....). The company performed in theatres and national and international festivals like: Carnevale di Venezia 2005-2006-2007; Comune di Milano, Teatro Carcano: Carnevale Ambrosiano 2006; III Festival Internazionale di Commedia dell'Arte di Alcalà de Henares (Madrid, Spagna); Notturmi d'arte 2005 Palazzo del Bo (Padova); IV Festival Internazionale di Commedia dell'Arte di Lisbona (Portogallo); XXIII Festival di Almeria (Spagna); Teatro in Campo 2005 a Venezia; Festival de Teatro Clasico de Olite (Spagna); Festival de Teatro Clasico de Olmedo (Spagna)». Veneziainscena, 2016 [consultada el 14-11-2016]. Tanto Veneziainscena como Reymala han realizado otros espectáculos con textos de autoría española, como la producción de Veneziainscena de *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, traducido al italiano, o *Las bodas del capitán*, espectáculo de Reymala dirigido por Iurissevich a partir de *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, y una versión napolitana posterior (*L'innamorata scaltra*) Adillo, 2012 [consultada el 1-05-2017].



panorama de las concomitancias que ha señalado la crítica y apuntando algunas características concretas de *El viejo celoso* como la burla, la comicidad verbal y visual o el juego lingüístico, que se desarrollarán en los apartados siguientes.

Para el cuerpo del análisis comparativo tengo en cuenta aspectos de configuración dramática como estructura y personajes, señalando su ampliación y modificación. Asimismo, se consideran temáticas que acercan la obra a preocupaciones actuales como la subversión del concepto de honra, la libertad sexual de la mujer, la teatralización del mundo o los límites entre ficción y realidad. Además, todos ellos interesaron también a Cervantes en su época, lo que constata su modernidad y su estatus de clásico.

Con todo ello, se pretende comprender cuáles son las semejanzas y las diferencias en la manera de entender una misma obra desde una óptica de distinta nacionalidad y acercarnos a las claves de pervivencia del entremés de Cervantes en nuestros días.

1. *Commedia dell'arte* y entremés

Venezianiscena, con su montaje de *El viejo celoso*, relaciona en la actualidad dos tradiciones muy conectadas ya en el Renacimiento: la *commedia dell'arte* italiana y el género breve del entremés. Críticos como Asensio o Huerta Calvo han indicado los paralelismos de temas y de personajes entre ambas⁴.

El ejemplo de la *commedia dell'arte*, también conocida como *commedia all'improvviso*, se introdujo en España gracias a compañías como

⁴ «Todo el ambiente es, en efecto, italiano, y lo son asimismo las costumbres retratadas» (*Entremeses*, p. XXXIV). Pero ha quedado reservado a Stanislav Zimic el señalar un probable «alimento literario»: la novela quinta de la parte primera de Mateo Bandello, en la cual «Bindoccia beffa il suo marito che era fatto geloso [...]» [Asensio, 1993: 26]. «Los paralelismos establecidos entre la *commedia dell'arte* y el entremés permiten advertir cierto influjo de aquélla en la composición del elenco de *dramatis personae* de éste. [...]. Junto a esto es necesario advertir que muchas de las coincidencias y aproximaciones entre ambos géneros son debidas a la pertenencia a un código cultural común, en este caso la literatura de tipo carnavalesco, con raíces en la fiesta teatral de la Antigüedad» [Huerta Calvo, 1995: 797].



la de Alberto Naselli, conocido como Ganassa, en 1574 [Falconieri, 1957: 12; Ojeda Calvo, 2007: 63-84] y a iniciativas como la de Carlos V, que pidió que se representaran estas obras italianas en la celebración de las bodas de su hija [Ferrer Valls, 1991: 62]. No obstante, este tipo de espectáculo nació en Italia ya hacia el 1500 y se caracteriza por sus personajes fijos y enmascarados, su tendencia a la improvisación y sus argumentos llenos de intrigas y situaciones inesperadas [Erenstein, 1989: 118-119]. Sobre los mecanismos utilizados en la época tenemos testimonios explícitos como el del *zibaldone* de Stefanello Bottarga, que ayudan a comprender mejor el proceso de creación y producción de esta tradición italiana⁵.

Por su parte, el entremés se describe como «pieza jocosa, breve» [Huerta Calvo, 2001: 85], que se nutre de diversas fuentes y modalidades escénicas, entre ellas la mencionada italiana, además de la facecia o la acción celestinesca. La aportación de Cervantes se observa en la incorporación de circunstancias urbanas, la expresión de la intensidad cómica y la calidad de los diálogos, rasgos que se aprecian en *El viejo celoso* [González Maestro, 1998].

El carácter burlesco resulta esencial en ambos casos, con el empleo de *lazzi* en la *commedia dell'arte*, esto es, distintos *gags* o juegos con tópicos que buscan la diversión [Mouguet-Renault, 2002: 3; Álvarez Sellers, 2008: 116-122], de los que se valen repetidas veces en el montaje de *Venezianscena*, y con la característica burla de carácter amoroso de la pieza de Cervantes, advirtiéndose también que el amor constituye uno de los temas esenciales de las comedias italianas⁶. Huerta Calvo [2001: 90] y

⁵ «Como se ve, se trata de un material muy variopinto, que contiene desde sentencias graciosas, diálogos escénicos, prólogos, que muy bien podía recitar el mismo Bottarga, pero también otros compañeros actores —como es el caso del prólogo puesto en boca de una actriz—, hasta trazas de comedias (scenari)» [Ojeda Calvo, 1995: 123].

⁶ «El amor es un tema que no elude ninguna obra de la comedia italiana. En todas ellas este amor viene representado por los amantes que siempre encuentran obstáculos. Al final, los impedimentos se vencen y el sentimiento amoroso triunfa» [Farré Vidal, 2006: 79]. También Ojeda Calvo indica la integración entre *commedia dell'Arte* y teatro del Siglo de Oro español en el caso de las comedias urbanas de Lope de Vega, constatando la estrecha relación entre ambas tradiciones [Ojeda Calvo, 2006: 122-125].



[1992: 58] incide en este tipo de burla sobre la vida erótica en la que suele existir el triángulo mujer/ amante/ marido, en este caso Lorenza/ Horacio o galán/ Pantalón o Cañizares. Además, los personajes típicos suelen asociarse en estas dos tradiciones por sus rasgos físicos, morales, lingüísticos y de función dramática [Huerta Calvo, 2001: 108].

La escenografía, asimismo, presenta concomitancias entre *commedia dell'arte* y entremés, ya que en ambos casos se emplean elementos sencillos, son los actores las «máquinas humanas», como señala Fava [2007: 178] y no se abusa de tramoyas, como recuerda Cervantes en su «Prólogo» a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* [ed. 2015: 10] en referencia a las representaciones que vio en su juventud. En esta puesta en escena del siglo XXI se comprueba que el escenario está prácticamente vacío, con la única escenografía de un telón con un hueco a modo de ventana para marcar el espacio esencial de la casa⁷.

Otro aspecto fundamental es el tratamiento del lenguaje, en el que la diversidad constituye la clave de comprensión, ya que en la tradición italiana los múltiples dialectos nos acercan a un mapa, no solo lingüístico, sino también social, además de proponer una gestualidad muy expresiva dramáticamente [Fava, 2007: 154-155]. Con ello se adecua al entremés de *El viejo celoso*, donde también contrasta significativamente el habla de unos personajes con otros, como indica Asensio⁸.

⁷ Sobre la importancia de la ventana en la escenografía de las obras de los siglos XVI y XVII del teatro italiano y español escribe Shoemaker [1934: 303]: «It was most frequently however, to represent a window or balcony, and as such appeared hundreds of *comedias de capa y espada* and any others where intrigue played an important part in the action». Se demuestra su empleo, por otra parte, en documentos iconográficos, como en los anónimos *The Comic Serenade* e *Historia de Zany y Arlequín*, que recoge Álvarez Sellers [2008: 113]. Además, en este montaje, como en los corrales de comedias del XVII, el decorado permanece desde el comienzo de la representación hasta el final de esta, como indica Ruano de la Haza [1988: 90].

⁸ «Cervantes exhibe una rara maestría en el arte del diálogo entremesil, dando a los personajes una a modo de segunda identidad mediante una diestra manipulación de los resortes del lenguaje. El habla del marido, sensata en su locura reflexiva, salpicada de cultura escolar, contrasta con la parla espontánea y apasionada de Lorencica y Cristina que aman los dichos y cantarillos de la calle y saltan con ligereza de la injuria al lamento patético» [1993: 27].



2. Análisis comparativo entre obra y puesta en escena

2.1. Comparación estructural

El texto dramático de Cervantes y la puesta en escena de Veneziainscena no comparten plenamente la misma estructura debido, entre otros motivos, a las diferencias de extensión y duración. Resultan esclarecedoras las declaraciones del director Adriano Iurissevich, que expresa que se ha decidido «realizar una «operación alquímica y geométrica» para incluir «todas las palabras de Cervantes» en el montaje y, al mismo tiempo, ha ensanchado la historia para esta representación» [EFE, 2016]. Aunque la materia teatral de Cervantes está en el montaje de Iurissevich, no se organiza exactamente igual, y se le añaden distintos elementos que se tendrán en consideración para valorar el sentido y la aportación de la puesta en escena.

El viejo celoso de Cervantes presenta un solo acto compuesto por tres cuadros, cada uno situado en un espacio diferente (casa, calle y de nuevo casa) y una escena festiva final. En el primero aparecen los personajes principales –Lorenza, su criada Cristina y Ortigosa, de forma presencial, y el viejo Cañizares a través del diálogo de estas, burlón y crítico–y la situación problemática –el encierro de Lorenza por parte de su viejo y celoso marido y su deseo sexual insatisfecho, que conlleva la propuesta de adulterio–. En el segundo nos encontramos con el diálogo entre Cañizares y el Compadre, que sirve para conocer mejor el carácter del viejo y ridiculizarlo mediante sus propios parlamentos. En el tercero se manifiesta la terrible relación del matrimonio y se produce el conflicto con el galán expuesto en la escena erótica tras el guadamecí, de gran ritmo e intensidad. Finalmente, la escena festiva consiste en la irrupción del alguacil, los músicos y el bailarín ante el alboroto creado en la casa y la celebración con canciones de las paces entre el marido y mujer, señalando la hipocresía de la institución matrimonial ante el resto de la sociedad y siguiendo el esquema del burlador burlado [Baras Escolá, 2012: 178].



El viejo celoso de Venezianescena, en cambio, se estructura en tres actos, como señalan los mismos actores, que utilizan el recurso de anunciar con sus palabras el final de cada uno de ellos y que introducen un momento musical de transición de carácter jocoso. En el primer acto también se presentan tanto la situación como los personajes, con la salvedad de que estos se multiplican, al igual que las subtramas, como en los siguientes casos: la relación entre Cristina y Arlequín, el deseo que manifiesta Lorenza a su esposo de tener un profesor de música o la introducción de Horacio y el Capitán. En el segundo asistimos a varias situaciones que amplían el diálogo entre Pantalón y el Doctor asimilable al del entremés, entre las que destaca la estrategia fracasada de entrar en la casa por parte de Arlequín y Horacio, que se disfrazan de profesoras de música. Asimismo, los enamorados Lorenza, desde su posición superior en la ventana, y Horacio, desde la calle, se encuentran de una manera farsesca: acercan sus manos con una sorprendente lentitud, lo que rompe con la verosimilitud del encuentro. En el último acto, como en el entremés, aparece el conflicto del guadamecí y la entrada furtiva del enamorado, pero se modifica completamente el final: el Viejo reconoce a Horacio como hijo perdido y a Ortigosa como antigua mujer, y acaba casando él mismo a Lorenza con su hijo recuperado. A pesar de estas diferencias, los personajes también terminan cantando y bailando en escena, aunque sin la irrupción de alguaciles o músicos.

Si se analiza lo que se ha añadido en la versión escénica, se puede comprobar que se pretende acentuar el enredo y la caricatura en todos los sentidos, apostando por el enfoque festivo de las tramas. Además, la misma temática con tratamiento similar se observa en «El viejo celoso», Jornada VI de *El teatro de las fábulas representadas*, de Flaminio Scala, uno de los *canovacci* editado por los cómicos del arte⁹. Como es característico de la

⁹ Aunque Jurissevich parta del entremés de Cervantes, se puede relacionar el argumento con esta obra de Scala por la relación sexual de Horacio e Isabella, la caracterización de Pantalón y la concesión de la esposa del viejo al joven, aunque presenta distintos personajes secundarios y contexto bucólico [Fernández Valbuena, 2006: 34-43]. También presenta un argumento similar *La Gelosia*, del repertorio recogido de Basilio Locatelli Romano en Ojeda Calvo, 2007: 647-659.



commedia dell'arte y de la línea temática de este entremés, se juega con lo obsceno y la lujuria en las relaciones entre personajes, en este caso, con el recurso de los polvos afrodisíacos como uno de los generadores de mayor comicidad¹⁰. Las situaciones inesperadas y los reencuentros constituyen una línea esencial para la obra, que, a pesar de ser más larga que la de Cervantes, no decae en ritmo gracias a estos giros sorprendentes y a la risa¹¹.

2.2. Personajes y tipos de la *commedia dell'arte*

Los personajes de *El viejo celoso* presentan una estrecha relación con los tipos de la *commedia dell'arte*, hasta tal punto que el director del montaje declara que fue la coincidencia entre Cañizares y Pantalón la que dio lugar a la producción dramaturgica [EFE, 2016]. No obstante, no funcionan como meros tipos esquemáticos, como señala Canavaggio en referencia al entremés cervantino¹². Por otro lado, aparecen nuevas relaciones entre personajes, se añaden otros inexistentes en el entremés (Capitán y Arlequín) y se suprimen el alguacil, los músicos y el bailarín del final al modificar la última escena.

El viejo Cañizares se asemeja, como se ha mencionado, a Pantalón, del que se pueden señalar los siguientes rasgos característicos: viejo avaro, desconfiado e impotente; presentado como serio, pero ante el espectador resulta ridículo y centro de escarnio; se comunica con monólogos sobre sospechas, maldiciones, y muestra un mayor nivel retórico que los criados

¹⁰ Lo erótico es una de las categorías de la risa en el Siglo de Oro según Robert Jammes [1980]. Iurissevich también ha dirigido otras obras con características similares, como *La reunión de los Zanni*. De ella señala estos rasgos el prologuista José Antonio Ramos Arteaga, 2011: 5.

¹¹ Sobre la complejidad y los cambios en la *commedia dell'arte*, reflexiona Robert Henke [2002: 14]: «Following the *commedia erudita's* taste for intrigue and complexity, the plots and counterplots of the *arte* scenarios can become dizzyingly complex, involving disguises, misunderstandings, plots within plots, impersonations, and magical deceptions (usually, but not always, proving to be verisimilar)».

¹² «¿Debe concluirse, entonces, que, al pasar de la novela al entremés, los personajes quedaron convertidos en títeres de retablo? La secuencia que acabamos de examinar no aboga, ni mucho menos, en este sentido: el rico semantismo, aprovechado aquí por Cervantes, del vocabulario de la burla, así como las múltiples lecturas originadas por el uso de este vocabulario, determinan, al contrario, un perspectivismo irreductible a cualquier esquematización» [Canavaggio, 2005: 597].



[Mouguet-Renault, 2002: 12; Fava, 2007: 163; Erenstein, 1989: 123]. Un ejemplo de sus sentencias en el montaje es la siguiente: «El viejo: hay sol, hay viento, hay humedad. Para la casada la casa es el templo del matrimonio¹³.» En ella se equiparan los fenómenos naturales con el encierro de la mujer casada, considerando así la falta de libertad como algo implícito en la unión matrimonial.

En cuanto al físico, el Pantalón de Venezia in scena se presenta con unos rasgos que le identifican: máscara de nariz aguileña, barba blanca, cuerpo curvo y larga túnica¹⁴. Se insiste de esta manera en la vejez y la falta de vitalidad del personaje, que además protagoniza con el Capitán una escena de lucha patética, con una pantomima en la que ambos se cansan y asestan golpes desganaos. Sin embargo, como ocurre con gran parte de los personajes cervantinos, en el montaje se introduce también su transformación a través de un disfraz: con una peluca rubia y unas telas se convierte en un esperpento¹⁵. Trata de imitar a Lorenza para espantar a sus pretendientes desde la ventana –el único enclave de contacto con el exterior para la joven esposa–.

Frente al entremés, donde se le presenta primeramente a través del diálogo de las mujeres, en la puesta en escena aparece antes él mismo narrando su historia de enriquecimiento como mercader y de «compra» de Lorenza, como ocurre también en la novela de *El celoso extremeño*. No obstante, ello no supone que se le otorgue mayor autoridad, sino que se enfoca como núcleo de ridiculización y, como señala Clamurro [1980], se

¹³ Cito el texto a partir de mis propias anotaciones de lo escuchado en la función a la que asistí el 16 de julio de 2016 en la Antigua Universidad Renacentista de Almagro, en la XXXIX edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro, ya que el texto de Iurissevich todavía no está publicado. En adelante: Almagro, 2016.

¹⁴ Casi todos los personajes de la *commedia dell'arte* utilizan máscaras, situándonos en un ambiente del fingimiento del mundo, de las mil caras de la sociedad. No obstante, según la codificación establecida, los Enamorados o los Criados no suelen llevarla. Sobre la caracterización física de los personajes de *commedia dell'arte* ver Fava, 2007: 143-163.

¹⁵ El disfraz se enumera como uno de los *lazzi* característicos en los *Pasos* de Lope de Rueda con la misma función que aquí: «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 protagonista cambia de tipo, a la vista del espectador, que espera con emoción el seguro redescubrimiento por parte de otros personajes» [Oliva, 1988: 73].



subvierte el orden social al desestructurar su poder establecido con el engaño de la esposa.

En cuanto a la Lorenza del entremés, la comparación que se establece es con Isabella, una de las enamoradas canónicas de la *commedia dell'arte* cuyo nombre proviene de la famosa actriz y dramaturga italiana Isabella Andreini [Fernández Valbuena, 2006: 49], aunque en la producción de Jurissevich se conserva el de Lorenza. Se representa en la puesta en escena ataviada con ampulosos trajes y joyas que manifiestan la riqueza con la que el Viejo la tiene vestida –aunque estos le sobran a la joven, como se queja en uno de los diálogos del entremés¹⁶– y sin máscara, como es propio de los Enamorados, por lo que se presta particular atención a sus gestos faciales, que en este caso suelen oscilar entre la rabia, la desesperación, la curiosidad y el placer. Lo que distingue especialmente al personaje de Veneziainscena frente al tipo italiano es la desinhibición verbal y la victoria del deseo, aunque no se llega hasta los extremos de Cervantes, ya que el amor y el matrimonio con Horacio marcan un sentimiento que se combina con la pulsión sexual¹⁷. En el entremés el desconocimiento total del galán indica que el verdadero motor de Lorenza es el ansia de libertad sexual frente a la opresión que sufre, y no el amor.

Lorenza constituye un dúo dramático junto con Cristina, con la que, como señala González Maestro [1998: 18-19], establece diálogos de personajes homologables, ya que presentan la misma funcionalidad: romper con las cadenas que asfixian a la mujer y su experiencia erótica. Se asocia con Colombina o Franceschina en la *commedia dell'arte*, ya que es una criada, no presenta máscara y tiene una relación con Arlequín¹⁸, inexistente

¹⁶ «Que no quiero riquezas, señora Ortigosa; que me sobran las joyas, y me ponen en confusión las diferencias de colores de mis muchos vestidos; [...]» [Cervantes, ed. 1993: 205].

¹⁷ No obstante, la escena farsesca de acercamiento entre ambos desmitifica cualquier sublimación idealizada.

¹⁸ La comicidad de la relación reside en el falso juego de pudor de Cristina y en las «palabras amorosas» de Arlequín, antítesis del discurso trovadoresco. Además, en relación con la improvisación propia de la *commedia dell'arte*, se añaden parlamentos dependiendo de las circunstancias de representación, como en el caso de Almagro:



en el entremés, donde Cristina pide a Ortigosa un «frailecico» sin obtenerlo finalmente¹⁹. Colombina se define como «bella y revoloteadora» [Fava, 2007: 140], lo que encaja con la desenvoltura lingüística de la Cristina de *El viejo celoso*, tanto con sus expresiones exaltadas como con su capacidad de fingir asombro y consternación, como se observa en el siguiente diálogo: «LORENZA. ¡Qué galán me ha dispuesto! Si le vieses, se te alegrase el alma. CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!» [Cervantes, 1993: 215].

La otra importante presencia femenina en la obra es la de Ortigosa, la vecina alcahueta con rol de herencia celestinesca que logra que se produzca el adulterio de Lorenza. En la puesta en escena amplía las dimensiones de participación respecto al entremés, ya que terminamos averiguando que se trata de la madre de Horacio y la esposa perdida de Pantalón en la anagnórisis final. En cuanto al tipo de la *commedia dell'arte* al que se asimila se podría mencionar a Stella, la bruja, teniendo en cuenta su apariencia física: una máscara con nariz de cuervo, un voluminoso vestido negro con múltiples faldas y una capa oscura. Su comportamiento también manifiesta similitudes con el de La bruja, ya que presenta poderes para manipular la realidad y conoce ungüentos y polvos para conseguir sus objetivos [Obra social la Caixa, 2012: 11].

En el montaje de Iurissevich Ortigosa ofrece a Lorenza unos polvos que provocan sueño, demostrando así uno de sus oficios, que también se suele atribuir a Celestina. No obstante, no muestra únicamente el entusiasmo por urdir amores y su exaltación del *carpe diem*, como ocurre en el entremés, sino que también se suma su nostalgia ante su hijo perdido y ante el retrato de juventud de su madre que este lleva. A pesar de ello, la

CRISTINA. Dime qualcosa.

ARLEQUÍN. ¡Macaroni! ¡Berenjenas de Almagro!

CRISTINA. Cosa más dulce

ARLEQUÍN. ¡Colacao! [Almagro, 2016].

¹⁹ La edición de los *Entremeses* de Baras [2012: 123], señala en la nota al pie 41 una doble interpretación sexual interesante de este «frailecico»: «Puede verse en este *frailecico* con el que quiere *holgarse* Cristinica a un niño vestido como tal o a cierto juguete erótico alusivo al miembro viril, o quizá tenga ambos sentidos.» También el Arlequín de *Venezianscena* tiene, entre otras funciones, incentivar el deseo de la criada.



melancolía no tiene espacio en la estética carnavalesca, y su lenguaje corporal, con movimientos lentos y torpes²⁰, llega a ridiculizar su vejez, como se aprecia con Pantalón.

Uno de los grandes cambios de esta versión de *El viejo celoso* conectada con la *commedia dell'arte* es la conversión del galán silencioso del entremés, cuyo único fin es el de satisfacer los deseos de Lorenza, en uno de los enamorados de la tradición italiana: Horacio, que también se diferencia del ingenioso cantor Loaysa de *El celoso extremeño*, que no conocía previamente a la mujer del viejo y la consideraba un mero reto. Como en el tipo italiano, es de clase social alta, galante, hermoso y no lleva máscara [Fernández Valbuena, 2006: 48], pero no solo se mueve por la aspiración al amor, sino que también busca la verdad de su pasado y por ello se aleja de su querida Lorenza antes de que esta se case por voluntad paterna. No obstante, él tampoco escapa a la ridiculización general de los personajes de la obra, como se demuestra en la citada escena de la ventana. Como ya se ha comentado, finalmente recupera a sus padres y a su amada mediante una solución rápida del conflicto.

El otro personaje masculino que modifica al del entremés es el Doctor de la *commedia dell'arte*, consejero de Pantalón, similar al Compadre en la obra de Cervantes. En ambos casos se le caracteriza como pedante de gran verborrea que incluso incorpora frases en latín en su discurso [González de Sande, 2007: 78]. En la *commedia dell'arte* y en esta versión en particular se le representa con atuendo y capa negras y cierta curvatura corporal que lo sitúa entre los personajes viejos de la obra, junto a Pantalón y a Ortigosa. Aunque ambos se burlan del viejo en apartes, el de Veneziainscena, como conocedor de la medicina, le ofrece unos polvos contra su impotencia que acaban dando lugar a un episodio grotesco cuando

²⁰ La ridiculización del personaje en el entremés también se destaca en la siguiente cita, corroborando su interconexión con la *commedia dell'arte*: «Así, la memoria, la gestualidad y el dominio de la voz como valores sobre los que se sustenta la tecné del actor, se ridiculizan en estos géneros breves mediante, por ejemplo, movimientos desacompasados, voces en falsete» [Farré Vidal, 2006: 21].



Pantalón toma una cantidad excesiva. Sus parlamentos en el texto de Cervantes y en la versión de Iurissevich coinciden prácticamente en su totalidad, ya que pretenden interrogar al viejo para retratarlo ante los ojos del espectador desde otra perspectiva.

El montaje de Veneziainscena introduce dos personajes nuevos propios de la *commedia dell'arte* (Capitán y Arlequín) que otorgan dinamismo y más subtramas a una obra de mayor extensión que la del entremés. El Capitán lleva máscara, un traje a rayas y guarda parecido con el soldado fanfarrón de Plauto, que a pesar de que se envalentona y se jacta de sus logros, acaba siendo vencido y burlado [Mouguet-Renault, 2002: 10]. En la puesta en escena aparece por primera vez montado encima de Arlequín a modo de caballo y es otro de los pretendientes de Lorenza, aunque esta lo rechaza. Su función, además de la crítica a la arrogancia que presenta al principio y se desvanece, es la de ridiculizar al viejo, que se bate en un duelo cargado de patetismo con él, como ya se comentó anteriormente. Así, sus movimientos paralelos con Pantalón permiten contemplar a ambos personajes como en un espejo de caricatura.

Arlequín, por su parte, con su colorido atuendo de rombos, su máscara y sus constantes acrobacias y vivacidad de movimientos, constituye uno de los recursos cómicos principales dentro de la obra, fuente de numerosos *lazzi* y equívocos del lenguaje [Fernández Valbuena, 2006: 62]. Su relación con Cristina y con sus amos (el Capitán y, posteriormente, Horacio) y su capacidad de adaptarse a cualquier situación –incluso a vestirse de profesora de música o a fingir los efectos especiales de la naturaleza con sus pulmones– permiten presentarlo con múltiples facetas.

Finalmente, frente a los alguaciles, músicos y bailarín del entremés, aquí los mismos personajes del resto de la obra son los que cantan (no siempre bien, en consonancia con el carácter de cada uno), tanto en las transiciones como al final de la puesta en escena, engarzando con la estética carnavalesca.



Los personajes, por tanto, han experimentado en general un proceso de ampliación de funciones y de insistencia en sus características cómicas con el fin de generar mayor enredo y despertar la risa del espectador. Al mismo tiempo se plantea un modelo de sociedad renacentista al revés, donde la libertad acaba venciendo y donde los papeles masculinos no presentan mayor poder que los femeninos, aunque sea desde el tono de la farsa.

2.3. Frente a la honra, la jocosidad

En *El viejo celoso*, tanto en el entremés como en la puesta en escena, la transgresión del concepto barroco de la honra constituye un punto clave de interpretación, ya que se puede extraer la crítica a la sociedad establecida mediante el humor y la jocosidad de una lectura o visión detenida de la obra²¹. Además, en el entremés el concepto de honra no alcanza un valor ético, sino puramente funcional, como señala Clamurro²². Iurissevich amplía el interés de Cervantes por las escenas procaces, no limitándose únicamente a la del guadamecía, sino inventando otras nuevas que se fijan en la desinhibición corporal²³. Entre ellas, podemos mencionar una relación de instintos casi animales (en un juego proxémico, saltan acercándose y alejándose mientras emiten onomatopeyas de perros, gatos o pollos) entre

²¹ «El tema en que ambos géneros chocan más es, sin duda, el estelar para la sociedad del barroco: la honra. Si esta rige el universo de la comedia, en el entremés prima lo contrario, el principio del placer, la necesidad de holgarse, como dice la pícara Cristinica en *El viejo celoso*, de Cervantes. De ahí que frente a la mujer cuidadosa de su honra de la comedia, tengamos la casquivana del entremés, heredera de la malmaridada del folclore; frente al marido celoso y, a veces, cruel de la comedia, el flemático, cornudo y contento; frente al arrogante y antipático noble deshonorador, el potente y pintoresco sacristán, flor del *ars amandi*» [Huerta Calvo, 2001, 186].

²² «“La honra” tiene poco que ver con el sentido más profundo del valor personal, interior; tampoco significa la opinión o reputación. Simplemente se refiere al problema de Cañizares y de lo que haría si supiese de la desviación amorosa de su esposa». 1980: 319.

²³ «podría establecerse una homología más entre lo bajo, como cualidad estética intrínseca a los géneros menores, y la serie de imágenes relativas a lo inferior corporal dentro de la cultura popular y que también acceden al universo del entremés: los chistes escatológicos, los regüeldos y actos sucios de ciertos personajes, las pruebas médicas de la orina, los gestos procaces, los meneos y abrazos lascivos, los instrumentos de significación fálica, las frecuentes alusiones a las llamadas “alegres enfermedades” como la sífilis y, sobre todo, el fresco lenguaje verbal que, pese a lo inocente de su apariencia, encierra claves eróticas no tan ingenuas» [Huerta Calvo, 1985-1986: 696].



Arlequín y Cristina, cuyo deseo se manifiesta sin ningún tipo de fingimiento²⁴.

También destaca, en una de las transiciones musicales entre los actos, la canción de Pantalón en la que el ideal amoroso se equipara a acciones escatológicas, rebajando su concepción tradicional: «cuando ando, cuando cago, pienso en Lorenza.» [Almagro, 2016]. Asimismo, se encuentra entre las escenas más grotescas la de los efectos que producen en el Viejo la combinación de los polvos afrodisíacos que le ofrece el Doctor/ Compadre para solucionar su impotencia con los somníferos que Ortigosa introduce en la casa. Su ingesta supone que Pantalón se vaya durmiendo vigilando la puerta a la vez que presenta una erección exagerada y hasta dolorosa que afecta también indirectamente a Arlequín, ya que siente su presencia genital al intentar colarse en la casa junto con Horacio, despertando la risa del espectador ante la incómoda situación.

Además de estas escenas en las que lo sexual y lo escatológico crean *lazzi* o *gags* cómicos y se oponen al recato, la esencia de la ruptura con lo establecido yace en el juego de burlas y veras de la consumación del adulterio y el final festivo²⁵. Ni en la obra de Cervantes ni en la versión de Venezianescena el Viejo venga la traición, como marcan los cánones de la época, aunque en la primera se resuelve con naturalidad, al considerar que son pendencias habituales entre marido y mujer y en la segunda Pantalón acepta rápidamente que el burlador de su mujer es su hijo perdido y cede la mano de esta, sin ni siquiera provocar su enfado o asombro.

La jocosidad también se manifiesta a través del juego lingüístico, que parte de las dilogías que Cervantes domina, en las que gran parte de las

²⁴ En las farsas de Lucas Fernández encontramos un comportamiento similar, como se indica a continuación respecto a la *Farsa de Doncella, Pastor y Caballero*: «Este juego de malicia, identificador de la violencia verbal y obscenidad propia de la farsa, requiere, para que surta el efecto cómico buscado por el texto, una acción actoral precisa en gestos [...] y tonos intencionados. Pero se completa con la construcción de un espacio lúdico que incluye los movimientos implicados en el texto dramático: el salto [...]» [San José Lera, 2016: 10].

²⁵ «CAÑ. ¿Bobeas, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas. LOR. Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores» [Cervantes, ed. 1993: 215].



palabras poseen un doble sentido sexual, como en el siguiente ejemplo que emplean en la puesta en escena: «Lorenza. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?» [Cervantes, 1993: 203].

Más allá de esto, Iurissevich utiliza el lenguaje como fuente de comicidad empleando recursos como el multilingüismo, el uso de diferentes registros o dialectos y la burla autoconsciente de los sobretítulos. En lo referente al multilingüismo la conexión con la *commedia dell'arte* resulta esencial, ya que en la Italia del Cinquecento existían numerosos dialectos que perviven hoy en día (el florentino urbano, el florentino montañés, el boloñés montañés, el boloñés urbano, el modenés, el reggiano, el parmesano, el piacentino, el cremontés, el lodigiano, el milanés) [Fava, 2007: 153] y esta variedad se traslada a la escena, aunque la gestualidad hace posible la comprensión del espectador, como también ocurre con el entremés, que incluye «hablas individuales, sociales, profesionales y jergas de todo tipo, convenientemente distorsionadas por los espejos cóncavos y convexos de la farsa» [Huerta Calvo, 1995: 97].

En el caso de *El viejo celoso* se introducen algunos parlamentos en italiano dentro de una obra en español para jugar con la estética propuesta y crear un montaje plenamente intercultural. Además, se rompe la cuarta pared al preguntar los personajes acerca de unos sobretítulos inexistentes en el escenario que traduzcan al español sus palabras en italiano, conocedores de la problemática lingüística para el asistente a la función (llegan incluso a cuestionar en voz alta: «¿pero el público nos entiende?») [Almagro, 2016]. Lllaman la atención del espectador sobre un panel que no aparece, de forma que muestran su propia conciencia de un elemento técnico ajeno a la trama.

2.4. Metateatro

Enlazando con la autoconciencia de los sobretítulos citados, conviene apuntar una de las dimensiones que el director de Veneziainscena



resalta con más interés en su versión: la de la metaficción y el metateatro, sobre los que Brito Díaz reflexiona en referencia a Cervantes²⁶.

Cervantes ya juega en el entremés de *El viejo celoso*, como se ha comentado, a representar una escena falsa a los ojos de Cañizares dentro de la obra, ya que para él Lorenza está actuando con sus exclamaciones de placer, aunque en realidad le engañe con la verdad. Iurissevich también recrea este momento cumbre del entremés, pero además introduce otras escenas en las que los personajes se disfrazan y realizan su propia representación dentro del teatro —aunque no se puede considerar como *mise en abyme*— con un fin determinado²⁷.

Así, Horacio y Arlequín, que desean pasar las inexpugnables puertas de la casa para encontrarse con sus amadas Lorenza y Cristina, ante el reclamo de profesoras de danza y canto que pide Pantalón para su esposa, se disfrazan con vestidos y pelucas y tocan instrumentos musicales. El intento, no obstante, no tiene éxito debido a la desconfianza del viejo, que les hace probar su arte delante de él y descubre que son hombres, por lo que les impide rotundamente el paso.

El viejo, en este mundo de disfraz, protagoniza, asimismo, dos escenas en las que lo utiliza. En una de ellas se coloca una peluca rubia y se tapa con telas para disimular su barba con el fin de rechazar desde la ventana a uno de los pretendientes de su mujer haciéndose pasar por ella. En la otra él mismo canta como un enamorado más bajo la ventana para comprobar la resistencia de Lorenza ante los que anhelan su amor, pero la respuesta que obtiene es la más dolorosa posible: la ridiculización que hace de él su esposa llamándolo «junco no erguido» [Almagro, 2016].

²⁶ «Y llegamos a la *commedia dell'arte*, que quizá sea la forma más próxima y cara a Cervantes de formular un teatro metafictivo en la dimensión contemporánea del término: las viejas máscaras italianas desarrollan mejor que ningún otro recurso la dramaturgia del doble, la simulación del disfraz y el disfraz de la simulación en ese repertorio de tipos estáticos que nos representan» [2006: 845].

²⁷ «Deception and entrapment and disguises and changes of costume, both in comedy and also in tragedy, have been spotted as significant clues in recognizing a metatheatrical embodiment» [Rosenmeyer, 2002: 96].



Además de estos ejemplos de insistencia en el disfraz, la metaficción se distingue claramente en las escenas en las que se menciona el entremés de Cervantes, como en la que Horacio lo lleva en la maleta como un libro o en la que exponen lo ocurrido al final: «TODOS. ¿Dónde está escrito? ARLEQUÍN. Aquí, en *El viejo celoso*, de Miguel de Cervantes.» [Almagro, 2016]

Como Veneziainscena modifica completamente el final de *El viejo celoso*, manifiesta así la naturaleza de artificio de la adaptación, donde el clásico no permanece estático, sino que se presta a nuevas visiones. En este caso, a través de la anagnórisis familiar se agudiza el carácter farsesco y la necesidad del final feliz, que marca la falsedad social.

Por otro lado, también revelan que nos encontramos ante un constructo artístico los parlamentos introducidos de obras de Shakespeare (*Hamlet* y *Macbeth*), las alusiones a la actualidad e incluso a la realidad de producción de la obra. Las referencias que podemos citar que conectan con el espectador y distancian del conflicto dramático abarcan desde la búsqueda de Lorenza de un *personal trainer*, pasando por comentar la Eurocopa de fútbol, atribuirle a Moisés una novela llamada *Los diez mandamientos* o hablar de una promoción de *Facebook*. Enlazando con la influencia de la improvisación en la *commedia dell'arte*, estas referencias pueden variar dependiendo de cada representación.

Acerca del contexto de producción, se refleja indirectamente el trabajo conjunto entre la compañía italiana Veneziainscena y la canaria Reymala con el viaje del Capitán de Canarias a Venecia, indicando los dos puntos de conexión artística. Con todo ello se pretende provocar la sorpresa del público y su sonrisa al introducir elementos disonantes en una obra que recrea otra época pero que resulta universal.

3. Conclusión

Tras el estudio de la propuesta escénica de *El viejo celoso*, de Veneziainscena y Reymala, se puede concluir que la obra de Cervantes no



ha perdido vigencia en nuestros días. Las tradiciones de la *commedia dell'arte* y el entremés presentan personajes que reflejan defectos e imperfecciones tan humanos como los celos, la impotencia, el engaño o la hipocresía.

En esta puesta en escena se incide en una visión farsesca del mundo, ya presente en el entremés de Cervantes, aunque se exagera todavía más gracias al espacio lúdico entre personajes, sus movimientos, su proxémica y kinésica, que alcanza a todos los estatutos sociales, afectando tanto al rico Pantalón como al criado de la *commedia dell'arte* Arlequín, reflejando el poder igualatorio del teatro, donde la posición económica no libra de la burla. Se añaden personajes y subtramas con el fin funcional de ampliar el tiempo escénico de la obra, el tiempo de representación, ya que en su origen el entremés tenía una función subordinada a una comedia y para que constituya una obra en sí misma es necesario modificarlo.

No obstante, no solo las condiciones de producción afectan a este montaje, sino que también juega con la doble naturaleza lingüística de la compañía y mezcla el uso del español y el italiano en las tablas. De este modo provoca la reflexión del espectador sobre la importancia de la comunicación y de la incomunicación, además de despertar la risa por el caos representado en la escena y la inexistencia de los sobretítulos.

Por otro lado, la máscara y el disfraz siguen atrapando al espectador de todas las épocas, con una estética carnavalesca que demuestra que la identidad se ve fragmentada socialmente y que el fingimiento constituye una constante en el ser humano. Asimismo, nos encontramos con la mentira, la desconfianza, la subordinación del amor al dinero, y, sobre todo, con la falta de libertad de la mujer, cuestiones que siguen presentes en la actualidad.

Acabo citando al director de esta puesta en escena, ya que no solo resume su concepción de la *commedia dell'arte*, sino que sus palabras se pueden aplicar perfectamente al entremés en general y a *El viejo celoso*, de Cervantes, en particular. En este, la risa que nace de los instintos primarios



esconde un deseo implícito de transformación de la injusticia, una voluntad mucho más profunda de lo que aparenta:

La Comedia del Arte es la comedia en su estado esencial y de energía primordial. De este modo, cada vez que afronto una nueva trama, quizá asumiendo ya el cansancio de las convenciones y los estereotipos, descubro movimientos inesperados y soluciones impensables, y me encuentro, de nuevo, encantado de gozar del juego siempre fresco y de la vitalidad imperante de la Comedia del Arte, así como del refinamiento técnico y de la sabiduría teatral de los cómicos que la definieron. Entonces, me sorprende a mí mismo riéndome como un niño de un teatro muy adulto [Jurissevich, 2016].

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO, Sergio, «Una “commedia all'improvviso” para tiempos de bancarrota» [en línea] en *Sergio Adillo. Actor* <<https://sergioadillo.com/2012/09/28/una-commedia-allimprovviso-para-tiempos-de-bancarrotas/>>, 28-09-2012 [consultado el 1-05-2017].
- ÁLVAREZ SELLERS, Alicia, «Documentos iconográficos de la Commedia Dell'Arte en España», en *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2008, 41-148.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971 (1ª edición 1965).
- BRITO DÍAZ, Carlos, «Retablo de maese Cervantes: la escena baciyélmica», Parodi, Alicia; Vila, Juan Diego; D'Onofrio, Julia. (eds.), en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires: Asociación de cervantistas, Universidad de Buenos Aires, 2006, 841-848.
- CANAVAGGIO, Jean, «Del "Celoso extremeño" al "Viejo celoso" aproximación a una reescritura», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 2005, vol. 82, núm. 5, 587-599.



- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.), Madrid, Editorial Castalia, 1993 (1ª edición 1970).
- _____, *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012.
- _____, *Comedias y tragedias*, Luis Gómez Canseco (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2015.
- CLAMURRO, William H., «*El viejo celoso* y el principio festivo del entremés cervantino», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, 1980, 317-324.
- EFE (Agencia), «Jurissevich, con 'El viejo celoso', acerca a Cervantes a la comedia del arte», [en línea] en *El Diario.es*, <http://www.eldiario.es/cultura/Jurissevich-celoso-acerca-Cervantes-comedia_0_537547160.html>, 15-07-2016 [consultado el 20-11-2016].
- ERENSTEIN, Robert, «The humour of *Commedia dell'Arte*», en Christopher Cairns (ed.), *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, Ontario, Conference of the Society for Italian Studies, 1989, 118-141.
- FALCONIERI, John V., «Historia de la *Commedia dell'Arte* en España», en *Revista de Literatura*, 1957, 11-21.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje en algunos fragmentos del teatro breve», en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 2006, nº 20, 12-33.
- FAVA, Antonio, *Maschera comica nella Commedia dell'Arte*, L'Aquila, Ars Cómica, 2007.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (ed.), *La Comedia del Arte: materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los Cómicos del Arte*, Madrid, Fundamentos (RESAD), 2006.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991.



GONZÁLEZ DE SANDE, Estela, «La *commedia dell'arte*: fuente literaria del teatro español del siglo XX», en *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, Universidad de Oviedo, 2007, nº 57, 69-90.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, «Construcción e interpretación del diálogo en los «entremeses» de Miguel de Cervantes», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Antonio Pablo Bernat Vistarini (ed.), 1998, 591-610.

_____, «Sobre el diálogo y la "*commedia dell'arte*" en los entremeses de Cervantes. "La Cueva de Salamanca"», en *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, 1998, núm. 14, 15-44.

HENKE, Robert, *Performance and literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

HUERTA CALVO, Javier, «*Stultifera et festiva navis* (de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1985-1986, vol. 2, núm. 34, 691-722.

_____, «Figuras de la locura en los entremeses cervantinos», en *Cervantes y el teatro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 1992, núm. 7, 55-68.

_____, «Arlequín español (entremés y "*commedia dell'arte*")», en *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, Oro Viejo, 1995, 125-134.

_____, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

IURISSEVICH, Adriano, «Adriano Iurissevich. Director de Veneziaainscena centro di formazione e produzione teatrale» [en línea], <<http://www.olmedo.es/olmedoclasico/participantes/adriano-iurissevich>> [Consultado el 21-11-2016]

JAMMES, Robert, «La risa y su función social en el siglo de oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, Actas del Tercer Coloquio del G.E.S.T.E., Centre national de la recherche scientifique (ed.), Toulouse, 1980, 3-12.



- MOUGUET-RENAULT, Madeleine, «La commedia dell'arte», en *Regardes sur les Lettres*, 2002, núm. 295.
- OBRA SOCIAL LA CAIXA, «La commedia dell'arte», [en línea] en *eduCaixa*, <https://www.educaixa.com/microsites/CaixaEscena/Commedia_dell_Arte_ES/contenidos/es/ud1/sco01/xml/base.xml>, 2012, 1-11. [consultado el 3-05-2017]
- OJEDA CALVO, M^a del Valle, «Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga», en *Criticón*, 1995, núm. 63, 119-138.
- , «La comedia urbana del primer Lope de Vega y los modelos cómico italianos: El mesón de la corte», en *Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)* (Pescara, 25-26 de noviembre de 2004), M. Trambaioli, Pescara (ed.), Libreria dell'Università Editrice, 2006, 121-138.
- , *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa, Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Prima parte, Roma, Bulzoni Editore, 2007.
- OLIVA, César, «Tipología de los lazzi en los Pasos de Lope de Rueda», en *Criticón*, 1988, núm. 42, 65-79.
- RAMOS ARTEAGA, José Antonio, «La reunión de los Zanni», prólogo, en *La reunión de los Zanni*, Barcelona, Anagnórisis, 2011, 3-17.
- ROSENMEYER, Thomas G., «Metatheater: an essay on overload», en *Arion, Journal of Humanities and the Classics*, 2002, vol. 10, núm. 2, 87-119.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en teatros comerciales del siglo XVII» en *Criticón*, 1988, núm. 2, 81-102.



SAN JOSÉ LERA, Javier, «*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las *Farsas profanas* de Lucas Fernández», en *Criticón*, 2016, núm. 126, 31-52.

SHOEMAKER, William H., «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century», en *Hispanic Review*, 1934, vol. 2, núm. 4, 203-318.

VENEZIAINSCENA, «The International Company» [en línea] en *Veneziainscena*, http://www.clodd.it/01SitiWeb/_VEinSCENA/INSCENA/ENG/indexEng.html [consultado el 14-11-2016].

