

Poder, comitentes y teatro en *El empresario* de Gian Lorenzo Bernini

Dra. Nora Hebe Sforza

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

norsfo@pccp.com.ar

Non dee in alcun modo stupore arrecare che un uomo sì eccellente nelle tre arti avesse anche in eminente grado la bella dote di comporre comedie eccellenti e ingegnosissime.

FILIPPO BALDINUCCI, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernini* (1682)

Luego de haber sido descubierta por el arquitecto Paolo Portoghesi en 1957, el investigador teatral Cesare D’Onofrio publicaba, en 1963, en la editorial Staderini de Roma una comedia, inconclusa y sin título, que decidió llamar *Fontana di Trevi (Fuente de Trevi)*, siguiendo de esta manera el título del fascículo en el que fuera encontrado el texto. Dicho fascículo llevaba en su portada la inscripción de *Fontana di Trevi MDCXLII* y contenía, además, la lista de los gastos que se habían realizado para iniciar la construcción de esa obra cumbre de la arquitectura del barroco tardío. Sin embargo el texto dramático nada tenía que ver con Nicolò Salvi, constructor de la fuente en 1762, sino con quien había comenzado el proyecto, Gian Lorenzo Bernini, por pedido del papa Urbano VIII Barberini.

Todos sabemos que la obra arquitectónica, pictórica y escultórica del genial napolitano (1598-1680) es sinónimo del más exquisito arte de la que generalmente damos en llamar “Roma barroca”. Y sin embargo, su actuación como dramaturgo, actor, escenógrafo y preparador teatral, iniciada seguramente en torno a los primeros años de la década de 1630, es prácticamente desconocida, a excepción hecha por algunos comentarios que a propósito de esta pasión hiciera su hijo Domenico en la biografía de Gian Lorenzo. En el momento de auge de la profesión actoral, ligada a los usos de la comedia del arte, Bernini, junto con otros artistas de su tiempo, nos proponen ahondar en la cuestión del “teatro en el teatro”, estableciendo así otro peldaño en la evolución del teatro italiano moderno que va del autor/actor al actor/autor al escenógrafo/autor. En este sentido, el único texto teatral que nos ha quedado de Bernini, aunque de manera fragmentaria y sin las correspondientes conclusiones que podemos sólo inferir a partir de algunas frases expresadas aquí y allá, es su comedia *El empresario (L’impresario)*, según el título propuesto por Massimo Ciavolella en la edición publicada por la editorial Salerno en 1992. Aunque se habla de muchas comedias escritas y puestas en escena por Bernini, lo cierto es que el genial artista napolitano, al no hacer que dichos textos fuesen publicados, contribuyó de esta forma a fomentar la idea de lo efímero de tantos espectáculos de su tiempo, muchos de cuyos textos lamentablemente se han perdido para siempre, limitando así nuestras posibilidades de reconstrucción del hecho teatral a partir de los aspectos más ligados a la dramaturgia. La obra –prácticamente irrepresentable hoy día por sus enormes dificultades lingüísticas, en gran parte derivadas de sus características de “comedia plurilingüe”, pero sobre todo por sus lagunas y falta de conclusión– describe el proceso creativo del empresario de Corte (en este caso la Corte papal, principalísima patrocinadora de los espectáculos teatrales romanos) responsable no sólo del “pensar” el sujeto de la obra, sino especialmente, del crear las máquinas espectaculares que dieran verdadero sentido a esos espectáculos típicos del

siglo XVII y profundamente ligados a diversos procesos de legitimación y afirmación del poder. De esta forma, Bernini nos convoca a reflexionar profundamente acerca de las implicancias sociales del género teatral en la Italia de su tiempo y, sobre todo, acerca de la centralidad de esos *autores-escenógrafos-productores* que debían luchar, ayer como hoy, por *maravillar* no sólo al público, sino especialmente al poder político –fuera éste cortesano, civil o religioso– que patrocinaba económicamente tales representaciones, como dijéramos, muchas veces como elemento de legitimación del propio poder y que permitía el uso de determinados espacios preparados, generalmente de manera efímera, para tal fin y en los que las máquinas teatrales debían crear dichas atmósferas de magia y maravilla.

Esta comedia *sine nomine*, escrita por Bernini probablemente entre 1643 y 1644 –vale decir, justamente entre la muerte del papa Urbano VIII Barberini, protector del artista, y la llegada al trono pontificio de su acérrimo opositor Inocencio X Pamphili– llegó hasta nosotros inconclusa y fue restaurada hace pocos años por el autor teatral Alberto Perrini bajo el título de *La verità scoperta dal tempo. “Comedia ridicolosa”*, con la idea de hacer de ella un texto que pudiera ser así representado en la actualidad. Siguiendo las características generales de las *comédie ridicolose* que se preciaban de tales, aquí también la utilización de máscaras y el uso de diversos dialectos parodiados por los mismos cómicos que llevaban adelante las representaciones son elementos esenciales que contribuyen a elevar el sentido de lo cómico más allá de las singularidades o repeticiones de la trama propuesta. De alguna manera, “la comedia rompe tanto con la orientación narrativa de la comedia regular como con las *routines* exteriores y los efectos acumulativos farsescos del teatro del arte” (Ciavolella, 1992: 27). Y sin embargo, hay ciertamente aquí algo que supera largamente dicha cuestión, pues Bernini propone centrarse en la gran cuestión de la construcción del espectáculo en sí, típica del teatro de su tiempo, lo que lleva al espectador a colocarse, si se quiere, entre bambalinas, como espectador absolutamente privilegiado del hecho teatral *in progress*. Aquí, pues, el personaje del Doctor Graziano, verdadero *alter ego* de Bernini, gran escenógrafo e inventor de máquinas teatrales, es finalmente convencido, casi a pesar suyo, de realizar una comedia. Graziano, “artista-mago de la escena”, tal vez una suerte de Próspero de shakespeariana memoria, que puede ser también visto como un personaje “mixto”, a caballo entre la máscara veneciana de *Pantalone* y la del *Magnifico* boloñés, ama a la *servetta* Rosetta (que habla en un cómico dialecto romano), aunque la pareja central de los enamorados es la de Angelica, hija del escenógrafo y el joven Cinzio, quienes hablan aquí un toscano que por entonces “era entendido como un dialecto que hacía descostillar de la risa a los espectadores” (Perrini, 2007: XXVII) y de quienes no conocemos el final de su historia de amor, aunque podemos ciertamente intuirlo. ¿Fue el deseo de Bernini hacer que las cuestiones convencionales de las comedias de su tiempo –fundamentalmente ligadas a las historias de amor contrastado y finalmente resuelto felizmente– quedaran tan sólo parcialmente tratadas? ¿O fueron tal vez las características mismas de su comedia –a mitad de camino entre la obra escrita en su totalidad y el canevas típico de la comedia del arte– las que lo llevaron a dejar estas cuestiones irresueltas? Es difícil saberlo. Lo que sí se desprende del texto que ha llegado hasta nosotros es el deseo de Bernini de teorizar acerca de algunas cuestiones relacionadas con el trabajo del artista y sus relaciones con los otros, fueran estos comitentes, colaboradores directos o actores. Así, si en Graziano encontramos la voluntad de teorizar acerca de los principios estéticos que deberían seguirse para lograr la construcción de máquinas teatrales perfectas, es, sin embargo, su relación con el personaje del comediógrafo, pintor y actor Alidoro, la que nos

permite reflexionar acerca de los temores del propio Bernini sobre los profundos vaivenes de la fortuna de los artistas de su tiempo, un día mimados y buscados por los representantes del poder y sucesivamente abandonados a su suerte. Bernini construye el personaje del gentilhomme extranjero Alidoro basándose seguramente en la figura del pintor y poeta Salvatore Rosa (Nápoles, 1615 - Roma, 1673), por entonces celoso competidor de su famoso compatriota, y si en la vida real, la polémica entre ambos se había encendido ya hacía unos años, en la presente comedia, Bernini lo construye como el personaje que quiere, a cualquier costo, descifrar el secreto de las máquinas teatrales construidas por Graziano/Bernini, las cuales, de alguna manera, deben servir para que se afirme la doctrina estética de Graziano, basada en el principio de que “el ingenio y el dibujo son los principios fundamentales de una escenotécnica eficaz” (Ciavolella, 1992: 20). Así, “como en la gran tradición cómica, de Flaminio Scala a Molière y a Goldoni, Bernini usa el escenario como ‘real’ lugar de trabajo, donde los cómicos (aquí los escenógrafos) preparan el espectáculo y así explican los principios de su arte” (Angelini, 1974: 277): “En el típico contexto barroco del ‘teatro dentro del teatro’, aquí el espectáculo de ‘cómo se prepara un espectáculo’ indica un momento de gran prestigio cultural del teatro, que se propone como modelo no sólo de entretenimiento sino de trabajo colectivo en acto; de esta forma, solamente a partir de la confianza en la totalidad del lenguaje escénico, éste toma la fuerza necesaria como para poder despojarse de sus características aparentes y para mostrarse en el momento en el que aún no ha nacido el producto final del espectáculo” (Angelini, 1974: 277) del que, sin embargo, ya forma parte esencial y permanente. Aunque algunas fuentes hablan de que en realidad Bernini no privilegiaba las máquinas teatrales ni las complejas escenografías, lo cierto es que aquí, éstas asumen un rol francamente protagónico, pues enteras escenas giran alrededor de la complejidad de su construcción y, sobre todo, de la necesidad de mantenerlas en secreto hasta el momento mismo de la representación, para evitar que se perdiese la maravilla que se quería despertar en el variado público que por invitación o pagando su entrada podía asistir al espectáculo.

Ahora bien, ¿en qué contexto cultural Bernini está haciendo estas reflexiones que, en el interior de una comedia pueden sonar casi como una suerte de manifiesto de defensa del propio trabajo profesional? Justamente en 1641 había sido publicado, póstumo, un pequeño tratado del escritor y filósofo Torquato Aceto (¿1590/92?-1640), *Della dissimulazione onesta*, en el que su autor intentaba establecer las diferencias entre simulación y disimulación, en el contexto de una sociedad como la barroca, en la cual esta cuestión era debatida con profundo interés. De alguna manera, el texto dramático esbozado por Bernini pone dicha cuestión nuevamente en el centro, pues toda la comedia hace referencia de una manera u otra a este espinoso problema. Así, si el carácter engañoso de las invenciones escenográficas se asocian al estilo de vida cortesano (Salvi, 2001: 179), prácticamente todas las escenas nos llevan a pensar en esto, pues en ellas, directa o indirectamente, la máquina se nos hace presente, como “doble de la naturaleza y del mundo, producto máximo del ingenio y del arte” (Carandini, 1995: 242). Así, en la escena II del I Acto, Cinzio nos muestra cómo, para lograr su objetivo de casarse con Angelica, la hija de Graziano, deberá construirse una imagen de joven rico, construyendo todo tipo de “maquinaciones” mentales para obtener el dinero necesario para sus fines. Y en la afirmación de todo esto, su doméstico Coviello demostrará, una vez más, cómo en el ambiente cortesano puede sobrevivirse solamente por medio de artificios y maquinaciones. Pero si el ambiente cortesano era proclive a esto –y en este sentido basta el recuerdo de textos capitales de la

literatura del Renacimiento italiano como *La cassaria* de Ludovico Ariosto (1529/30), *El libro del cortesano* de Baldassar Castiglione (1527) o el *Galateo* de Giovanni della Casa (1558)–, resulta claro que Bernini lleva aquí la cuestión de las simulaciones y lo que hoy llamaríamos “celos profesionales” al ambiente de los artistas, entre los que las permanentes rivalidades, ayer como hoy, se revelan moneda corriente. A esto, nuestro autor agrega otra reflexión fundamental y posiblemente jamás resuelta: la de la libertad (o tal vez profunda dependencia) del artista en relación con sus comitentes. En la comedia, queda claro que Graziano (quien posee en el interior de su nombre el sustantivo italiano *grazia*, vale decir uno de los valores fundamentales de la cultura cortesana, según había revelado más de un siglo antes Castiglione en su célebre tratado) teme que la imposición de los pedidos por parte del poder contribuyan a transformarlo de verdadero artista a simple artesano. Así Bernini/Graziano, debiendo aceptar su vinculación con la comitencia expresan de alguna manera su dolor frente a la incomprensión de los representantes del poder –en este caso la Corte papal– que ignoran los sinsabores del proceso de creación artística pero pueden decidir por el artista, y finalmente, lo hacen sin ningún tipo de miramientos. “Al servicio del poder, pues, Bernini se sirve de los instrumentos ‘engañadores’ (el teatro y los efectos espectaculares) aprobados por las clases dominantes para usarlos, sin embargo, como instrumento de crítica hacia el mismo sistema que usa estos medios para sostener su poder y ejercitar su control” (Salvi, 2001: 185), ya no sólo sobre los posibles públicos, sino sobre los mismos artistas. Como artista y no como literato, desestimando de alguna manera el texto y el recorrido completo de la acción, Bernini logra hacer que la comedia encuentre su propia definición, justamente, en el descuido del texto, en su falta de conclusión y en la reflexión acerca de los límites y las posibilidades del trabajo del artista que se permite manifestar sus propias opiniones sobre esa parte de la sociedad en la que vive.

Bibliografía

Fuentes

Bernini, Gian Lorenzo. *La verità discoperta dal tempo. “Comedia ridiculosa”*. Restauro drammaturgico in due tempi di Alberto Perini. Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2007.

_____, *L’impresario*. Edición de Massimo Ciavolella. Roma, Salerno, 1992.

Obras de consulta

Angelini, Franca. *Il teatro barocco*. Bari, Laterza, 1975.

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

Apollonio, Mario. *Commedia italiana*. Milano, Bompiani, 1947.

Asor Rosa, Alberto. *Historia de la literatura italiana*. Vol. II (siglos XV, XVI y XVII). Edición e introducción de Alejandro Patat. Traducción de Florencia Fossati. Buenos Aires, Dante Alighieri, 2007.

_____, *La cultura della Controriforma*. Bari, Laterza, 1989.

AA.VV. *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*. Actas del Convenio Internacional. Turín 6, 7 y 8 de abril de 1987. Génova, Costa & Nolan, 1989.

Baldi, Guido; Giusso, Silvia; Razetti, Mario; Zaccaria, Giuseppe. *Dal testo alla storia. Dalla storia al testo. (Vol. "C": dal Barocco all'Illuminismo)*. Torino, Paravia, 1999.

Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Paidós, 1994.

Battisti, Eugenio. *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1990.

Benjamin, Walter. *Il dramma barocco tedesco*. Turín, Einaudi, 1999.

Burattelli, Claudia. *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*. Florencia, Le Lettere, 1999.

Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza, 2000.

_____. *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid, Alianza, 1996.

Burucúa, José Emilio. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica, siglos XV a XVII*. Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila, 2001.

Carandini, Silvia (a cura di). *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*. Roma, Bulzoni, 1994.

_____. *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Bari, Laterza, 1997.

Croce, Benedetto. *Poesia popolare e poesia d'arte* (1933). Napoli, Bibliopolis, 1991.

D'Amico, Silvio (a cura di). *Storia del teatro italiano*. Milano, Bompiani, 1936.

_____. *Storia del Teatro drammatico. II. Parte Terza: L'Europa dal Rinascimento al Romanticismo*. Milano-Roma, Rizzoli Editori, 1939.

Dionisotti, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 1967.

Doglio, Federico. *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Viterbo, Torre d'Orfeo Editrice, 1995.

_____. *Storia del teatro. Il Cinquecento e il Seicento*. Milano, Garzanti, 1990.

Ferrone, Siro. *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Torino, Einaudi, 1993.

_____. *Introduzione alle Commedie dell'arte*. Milano, Mursia, 1985.

_____. (a cura di). *Commedie dell'arte*. Milano, Mursia, 1985.

Flora, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Verona, Mondadori, 1952.

Highet, Gilbert. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura*. Vol. II. México, FCE, 1996.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*. Bolonia, Il Mulino, 1985.

Marotti, Ferruccio e Romei, Giovanna. *La commedia dell'Arte e la società barroca. La professione del teatro*. Roma, Bulzoni, 1994.

- Maydeu, Javier Aparicio. *El teatro barroco. Guía del espectador*. Madrid, Montesinos, 1999.
- Orozco Díaz, Emilio. *Teatro e teatralità del barocco. Saggio di introduzione al tema*. Prefacio de Giuseppe Mazzocchi. Como-Pavía, Ibis, 1995.
- Pignarre, Robert. *Historia del teatro*. Buenos Aires, Eudeba, 1993.
- Rendina, Claudio. *I papi. Storia e segreti*. Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1996.
- Romero, José Luis. *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- _____. *¿Quién es el burgués? Y otros estudios de historia medieval*. Buenos Aires, CEAL, 1977.
- Salvi, Marcella. “Gian Lorenzo Bernini: *L’impresario* tra ‘macchinazioni’ teatrali e di potere”. En *Fragmentos*, N° 21, pp. 177-192, Florianópolis, jul-dez 2001, pp. 177-192.
- Scaraffia, Lucetta. *Il Giubileo*. Bologna, Il Mulino, 1999.
- Sforza, Nora Hebe. *Teatro y poder en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*. Buenos Aires, Letranomada, 2008.
- Strong, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madrid, Alianza, 1988.
- Taviani, Ferdinando. *La commedia dell’arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*. Roma, Bulzoni editore, 1991.
- Tessari, Roberto. *Commedia dell’Arte: la Maschera e l’Ombra*. Mimano, Mursia, 1996.
- Tonelli, Luigi. *Il teatro italiano*. Milano, Modernissima, 1994.
- Wickham, Glynn. *Storia del teatro*. Milano, Il Mulino, 1988.
- Zorzi, Ludovico. *L’attore, la commedia, il drammaturgo*. Torino, Einaudi, 1990.