

COLECCIÓN DRAMATURGIA **D**



**La comedia de las máquinas
(o una comedia sin nombre)**

Traducción al español de la comedia
La Fontana di Trevi

Gian Lorenzo Bernini

Estudio preliminar, traducción, notas y apéndice documental de Nora Sforza



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo

La comedia de las máquinas (o una comedia sin nombre)

**La comedia de las máquinas
(o una comedia sin nombre)**

Traducción al español de la comedia
Fontana di Trevi

Gian Lorenzo Bernini

Editora y traductora: Nora Sforza

IAE : Instituto de Artes del Espectáculo



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso
Secretaría de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Raúl Illescas Matías Verdecchia Jimena Pautasso
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Dramaturgia

Dibujo de tapa: Gigliola Costantini Sforza. Carbonilla sobre papel, a partir de una escenografía escultórica de Gian Lorenzo Bernini presente en la Capilla Cornaro (1647-1653). Roma, Iglesia de Santa María de la Victoria.

ISBN 978-987-8927-13-8

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2022

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Bernini, Gian Lorenzo

La comedia de las máquinas : o una comedia sin nombre : traducción al español de la comedia Fontana di Trevi / Gian Lorenzo Bernini. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2022.

126 p. ; 20 x 14 cm. - (Dramaturgia)

Traducción de: Nora Sforza.

ISBN 978-987-8927-13-8

1. Dramaturgia. 2. Comedia. I. Sforza, Nora, trad. II. Título.
CDD 852

Agradezco infinitamente a la Dra. Donatella Cannova, directora del Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, por su permanente apoyo para la edición de obras de autores italianos en la Argentina.

A papá, desde aquí.

*A Bruni, antes, durante y después.**

“Cuando dos seres viven en la misma vivienda, se ven todos los días y, además, se quieren, sus conversaciones cotidianas van reajustando las dos memorias: por consentimiento tácito e inconsciente, dejan en el olvido amplias zonas de sus vidas y hablan y vuelven a hablar de unos cuantos acontecimientos con los que van tejiendo el mismo relato que, como una brisa entre las ramas, murmura por encima de sus cabezas y les recuerda continuamente que han vivido juntos.”

Milan Kundera, La ignorancia (2000)

* Este libro ve la luz cuando mi esposo Bruno ya no puede verlo: fue arrancado de mi lado en 2021, como consecuencia de la pandemia interminable. Solo sé que las palabras que elegí en 2019 para agradecerle por la familia que construimos juntos y por nuestra larga vida de amor en común siguen siendo tan ciertas y válidas como entonces. Hasta que volvamos a encontrarnos, Bruni, por siempre faro luminoso de mi existencia. (Nora Sforza)

Índice

Presentación	11
<i>Jorge Dubatti</i>	
Estudio Preliminar	13
<i>Nora Sforza</i>	
Apéndice documental	
Fragmento de la <i>Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino descritta da Domenico Bernino suo figlio</i>	47
Acto I	51
Acto II	75
Acto III	93
Cronología	103
Bibliografía	117
El autor	123
La editora	125

Presentación

Jorge Dubatti

El Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” se complace en publicar *La comedia de las máquinas (o una comedia sin nombre)*, de Gian Lorenzo Bernini, con estudio preliminar, traducción, notas y apéndice documental a cargo de la Dra. Nora Sforza, profesora e investigadora de la Universidad de Buenos Aires, especialista en teatro italiano y habitual colaboradora de nuestro IAE. De esta manera la dramaturgia ingresa a la Serie del IAE en la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Creado en agosto de 1972 bajo el nombre de Instituto de Teatro, el IAE nació con la intención de llevar a las cátedras lecturas dramatizadas o puestas semimontadas de las grandes obras del teatro universal. A 50 años de la fundación del Instituto, tras medio siglo de provechosa producción investigativa y como parte de las celebraciones del aniversario, este volumen retoma aquella función y pone a disposición de la comunidad académica, artística y extrauniversitaria un texto fascinante, inédito en castellano, en la cuidada versión de Sforza. Sin duda la pieza de Bernini ocupa un lugar de relevancia en la historia de las literaturas del

acontecimiento teatral y esta edición contribuirá a multiplicar su productividad en el mundo hispanoamericano a través de las lecturas, las puestas en escena y los análisis críticos. Agradecemos a la Dra. Sforza por su excelente trabajo y esperamos dar sostenida continuidad a la edición de textos dramáticos en el IAE.

Estudio Preliminar

Nora Sforza

I. Gian Lorenzo Bernini: un artista polifacético

“Quiérase o no, no existe nadie, por más entendido y experto que sea, a quien le baste una sola mirada para comprender toda esta maravilla.” (Baldinucci, 1948: 82). De este modo se expresaba Filippo Baldinucci (Florencia, 1624-1697) refiriéndose al famoso *Baldaquino* de la Basílica de San Pedro, majestuosa obra de Gian Lorenzo Bernini inaugurada el 29 de junio de 1633 bajo el pontificado de quien fuera su comitente más importante, Urbano VIII Barberini. Y en esta frase del gran biógrafo de nuestro artista, la palabra “maravilla” nos obliga a desandar las calles, los palacios, las iglesias de esa Roma barroca donde el genio de Gian Lorenzo ha dejado su huella indeleble, inmortal y eterna. Con sus cambiantes tonalidades de los amaneceres y los atardeceres romanos, también inmortalizados tantas veces por el cine,¹ Roma influyó sobre Bernini, así como Bernini

¹ En verdad, resulta imposible mencionar todas las películas, italianas y extranjeras, en las que podemos encontrar sugestivas imágenes de las obras de Bernini, verdadero telón de fondo del

influyó (y continúa influyendo) sobre esa ciudad, punto de encuentro y unión entre la potestad divina y las más variadas formas de la autoridad temporal. Y aunque nuestra mente se empeñe en recordar tan solo la “materialidad” del legado berniniano, visible y tangible en sus dibujos y caricaturas, los objetos decorativos que diseñó, sus pinturas, sus esculturas y la monumentalidad de su obra arquitectónica,² existe sin embargo, otro Gian Lorenzo profundamente ligado a la “inmaterialidad efímera” —si se me permite esta expresión— del hecho teatral en sus distintas facetas, vale decir las que lo vieron protagonista como autor, escenógrafo, director, actor e inclusive empresario.³

Pero mejor empecemos desde el inicio.

Nacido en Nápoles el 7 de diciembre de 1598, desde niño formó parte del taller de su padre Pietro (Sesto Fiorentino, 1562 - Roma, 1629), también recordado en Roma por su célebre fuente *La barcaccia* (*La barcaza*), ubicada en la Plaza de España, a los pies de la escalinata que conduce a Trinità dei

itinerario barroco de la Ciudad Eterna; de todas formas, quisiera recordar la película *Bernini, el artista que inventó el Barroco*. Se trata de una coproducción ítalo-argentina totalmente filmada en 8K, dirigida por Francesco Invernizzi, que coloca al espectador en el centro de una experiencia estética inolvidable: el recorrido nocturno por las obras que formaron parte de la monumental muestra dedicada al artista en la Galería Borghese de Roma, en 2018, explicadas por su directora, Anna Coliva.

- 2 Dada la extraordinaria cantidad de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas proyectadas y/o realizadas por Bernini a lo largo de su extensa vida, y considerando además que el presente estudio pretende focalizarse en los aspectos relativos a su labor como “teatrista” que puedan “iluminar” la comedia que hemos traducido en este volumen, en el presente Estudio Preliminar haremos referencia solo a ciertos aspectos relevantes de su vida, así como a algunas de sus obras principales que nos ayuden a comprender su relación con esa “cultura escenográfica” que tan bien supo plasmar.
- 3 Una reciente y novedosa perspectiva ficcional de la vida de Bernini la encontramos en la novela póstuma de Sebastiano Vassalli (Génova, 1941 - Casale Monferrato, 2015), *Io, Partenope* (2015), donde encontramos a nuestro artista como amigo de la controvertida Suor Giulia Di Marco. La fantasía de Vassalli lo hace pensar que haya sido ella el modelo imaginado por Bernini para su *Éxtasis de Santa Teresa*.

Monti y finalizada en 1629. Estos primeros aprendizajes de Gian Lorenzo, junto con el estudio de los modelos clásicos griegos y romanos y la tenaz ejercitación cotidiana en el dibujo, serán claves en el desarrollo de sus habilidades artísticas posteriores: los detalles realistas, el uso del claroscuro y el tratamiento del mármol —materia “mórbida y dúctil”, según sus propias palabras— darán como resultado una serie de pequeñas obras escultóricas y pictóricas que rápidamente comenzarán a forjarle una fama que llegará a oídos del cardenal Scipione Borghese (Artena, 1577 - Roma, 1633), rico y culto mecenas de origen senés y sobrino de Camillo Borghese, futuro papa Pablo V (Roma, 1552-1621). Scipione comisionará al joven artista napolitano cuatro grupos escultóreos (entre los cuales el celebérrimo *Rapto de Proserpina* de 1621-1623) para su *villa* situada en el monte Pincio, hoy Galería Borghese.

Empero, si su relación con la familia Borghese se revelará fundamental en sus primeros años, será durante el breve pontificado de Gregorio XV Ludovisio (Bologna, 1654 - Roma, 1623) cuando Bernini logre alcanzar una posición preeminente en el contexto artístico romano, hasta el punto que sus retratos del papa le valieron ser armado caballero de Cristo, mientras sus propios colegas lo elegían príncipe de la prestigiosa Academia de San Lucas.⁴ Queda claro que

4 El origen de la Academia Nacional de San Lucas, instituida bajo la protección del santo a quien se le atribuye el primer retrato de la Virgen María, se remonta a la antigua Universidad de las Artes y de la Pintura de Roma. Fue “fundada” por su primer Príncipe, el pintor manierista y tratadista Federico Zuccaro (Zuccari) (Sant’Angelo in Vado, Urbino, 1539, ca. - Ancona, 1639), con el propósito de elevar el rango de los artistas. Durante muchísimo tiempo, la institución se movió bajo la influencia del papado, tanto es así que en 1605, Pablo V estableció que cada 18 de octubre, fiesta de San Lucas, el pontífice podía conceder la gracia a todos los condenados que fueran elegidos por los miembros de la Academia. Algunos años más tarde, en 1620, el papa Urbano VIII le concedería el privilegio de establecer quién podía ser nombrado “artista” en Roma.

[...] la posición del artista del Seiscientos no se distingue a primera vista de aquella del artista de los siglos inmediatamente precedentes: él trabaja más bien en relación directa con los centros del poder político y recibe dinero y prestigio a cambio de la propia obra. El Príncipe, por su parte, recibe gloria de la obra del artista, pero sobre todo obtiene objetos que le permiten darle forma y figura al propio poder. (Careri, 1991: 339)

En este contexto, el consolidado prestigio de Bernini le permitirá alcanzar una posición similar a la de muchos príncipes religiosos y laicos de su época, al tiempo que lo ayudará a emprender desafíos cada vez más complejos, entre los que no podemos soslayar, por ejemplo, el de supervisor de la fundición del Castillo de Sant'Angelo o el de comisario y revisor de los conductos de las fuentes de plaza Navona. Como sabemos, las fuentes y las aguas, dos elementos tan caros a la tradición romana desde el inicio de su historia, están íntimamente ligados a la figura de nuestro artista, pero no solo por lo que respecta a su relación con el espacio urbano sino incluso como elementos con los cuales pensaba despertar la maravilla en el teatro, cuestión que trataremos de abordar más adelante. En efecto,

hoy comienza a pensarse que sus múltiples experiencias en el teatro, lejos de constituir prácticas ex-temporáneas o la consecuencia natural de un talento multiforme, muy por el contrario, estuvieron estrechamente vinculadas e incluso fueron determinantes para sus expresiones artísticas. (Tamburini, 2014: 16)

Bernini sostiene que lo que la imaginación concibe debe transformarse rápida y totalmente en una realidad que le permita superar cualquier límite. Para lograrlo, es

necesario que el artista busque una técnica adecuada con la que pueda ser “capaz de realizar todo aquello que se piensa y se desea”. (Argan, 1988: 262) En este proceso,

para enseñar a imaginar, a ir más allá de los límites de aquello que es finito y contingente, pero sobre todo para hacer de la imaginación una realidad visible, existe la técnica del arte. Con esta profesión de fe se abre esa fase “moderna” de la civilización en la que vivimos y que se llamará civilización de la técnica. (*Ibid.*: 262)

Y sin embargo, la grandeza de Bernini no podía ciertamente agotarse en la mera técnica, pues en él se manifiesta una vena lírica que,

descendiendo desde las remotas fuentes helenísticas hasta la conmovedora inspiración cristiana de Antonio Allegri, llamado el Correggio, puede expresarse en la égloga o en el idilio (las fuentes) o en el himno pindárico (la escalera real del Vaticano) e inclusive en el epigrama (el elefante de la plaza de la Basílica de Santa María sobre Minerva), siendo la iglesia de San Andrés en el Quirinal el vértice de la lírica arquitectónica berniniana. (*Ibid.*: 272-274)

Luego de la súbita muerte de Gregorio XV, el cardenal Maffeo Barberini será nombrado papa bajo el nombre de Urbano VIII. Es probable que a lo largo de su extenso pontificado (desde 1623 hasta 1644), a un tiempo religioso y secular, el nuevo pontífice haya creado el primer laboratorio de una “forma ‘absolutista’ de la representación” (Careri, 1991: 340). Con él, Bernini vivirá algunos de los momentos más gloriosos de su extensa carrera artística que lo

llevarán incluso a recibir diversos llamados por parte del rey de Inglaterra, Carlos I, así como del cardenal Richelieu. En el clima general de una época que había ya atravesado los años más rigurosos y oscuros de la Contrarreforma (o, si se quiere, de la Reforma o “restauración” católica), el flamante pontífice que celebró como ningún otro la “fiesta del nepotismo” (Rendina, 1996: 558) veía al joven artista como una suerte de Miguel Ángel redivivo, hombre universal que con su obra podría nuevamente sacudir las conciencias e imprimir un nuevo sesgo a la ciudad *caput mundi*, a un tiempo centro de la potestad divina y de la autoridad temporal, capaz de sorprender por igual a ese colorido universo de personas que continuaba recorriendo sus calles cada día. Con este programa de renovación urbana en la cabeza —que implicó, sin embargo, la destrucción de buena parte de la antigua Roma imperial (*quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini*: “lo que no hicieron los bárbaros lo hicieron los Barberini”, según rezaba un mote colocado en la famosa estatua “parlante” de Pasquino, a la que el pueblo romano solía llevar sus quejas y que muestra a las claras las tensiones existentes entre el papa y los habitantes de la ciudad)— Urbano VIII lograría cambiar de manera radical la imagen de Roma, convirtiéndola en una verdadera metrópoli y teniendo a Bernini como verdadero *factotum* de una transformación que bien podría definirse como “un segundo grandioso Renacimiento romano con un proyecto más general de refundación estética de la ciudad, de su aparato urbano y de su vida cultural, así como del ceremonial social y del general decoro del vivir cotidiano”. (Carandini, 1995: 53) Así, buena parte de la decoración de la Basílica de San Pedro, el antedicho baldaquino del altar mayor y la tumba monumental del propio Papa, llevarían el sello indeleble del artista quien además, desde 1629 y hasta su muerte, tendría a su cargo las obras de la Basílica, nuevo núcleo de la *civitas Dei, civitas hominum*.

Ese mismo año —justamente el de las muertes de su padre y de Carlo Maderno— el Papa también lo convocará para que prosiga con la construcción del Palacio Barberini (hoy una de las sedes de la Galería Nacional de Arte Antiguo), interrumpida por la muerte de Maderno y que Bernini completará en 1633.

Como puede observarse, la actividad de Gian Lorenzo parecía realmente inagotable. Sin embargo, en 1644, la muerte de Urbano VIII, su gran protector, le traerá un momento de auténtica y profunda zozobra. En efecto, el trono pontificio recae ahora en Giovanni Battista Pamphili, que tomará el nombre de Inocencio X, filoespañol, y que tenía predilección por otro artista, de alguna manera adversario de Bernini, a saber, Francesco Castelli, el Borromini (Bissone, Lugano, 1599 - Roma, 1667). Privado del mecenazgo papal (aunque no podemos olvidar que la “escenográfica” y colosal fuente de los Cuatro Ríos de plaza Navona fue realizada justamente en esta época), el siempre activísimo Bernini se ocupará entonces sobre todo de algunos trabajos destinados a su propia familia y también a otros mecenas privados, así como de diversas decoraciones efímeras destinadas a celebraciones religiosas o profanas, a las que se dedicará con ahínco desde inicios de la década de 1630. Entre los primeros, no podemos dejar de mencionar *La verdad* (conocida como *La verdad descubierta por el tiempo*) (*La verità scoperta dal Tempo*), grupo escultórico realizado en mármol de Carrara (hoy en la Galería Borghese) que, aunque no fue concluido por el artista, puede ser interpretado como una auténtica alegoría con la que Bernini —siguiendo la canónica iconografía presente en la *Iconologia* de Cesare Ripa (1593)— quiso mostrar de alguna forma la situación personal que estaba atravesando en ese período y su solar certeza de que el

futuro sería el encargado de revalorizarlo.⁵ De estos años (1645-1652, ca.) es también su *Éxtasis de Santa Teresa*, grupo escultórico realizado en mármol y bronce por encargo de la familia Cornaro para la capilla de la familia en la iglesia romana de Santa María de la Victoria. Frente a la inmensa cantidad de obras de nuestro personaje, consideramos necesario detenernos en esta obra pues es probable que sea —junto con el *Baldaquino* de San Pedro y con su última gran escultura, la *Beata Ludovica Albertoni* (1671-1674), presente en la capilla Altieri de la iglesia romana de San Francisco en Ripa— una de sus composiciones más teatrales y más profundamente significativas de la cultura de su tiempo, a la vez que la última obra en la que Gian Lorenzo desarrolla una vasta cantidad de roles como arquitecto, escultor y decorador.

Como decíamos, Bernini —para quien toda la realidad es vista como representación— tuvo siempre muy presente una idea teatral del arte y fue esto lo que lo hizo incursionar y experimentar en ese territorio como pocos lograrían hacerlo. En el caso del *Éxtasis* (así como en el antedicho monumento a la *Beata Ludovica Albertoni*), una de las cuestiones que más se le criticaría sería, justamente, su espectacularidad teatral. Planteado de esta forma, no cabe ninguna duda de que, en efecto, ambos grupos escultóricos son teatro, un teatro eternizado en el instante mismo en que el mármol lo detiene en la materia, mas teatro al fin.

El mismo Bernini es consciente de esto; no solo no lo esconde, sino que lo presenta con tal claridad que coloca al grupo en una cavidad elevada como si fuese un escenario y, en ambos lados de la capilla, esculpe

5 Véase *infra*, nota 13.

dentro de hornacinas en perspectiva a los miembros de la familia Cornaro en relieve, asomados desde las barandillas, como si asistieran a un espectáculo desde pequeños palcos teatrales. (Adorno, 1999: 1105-1106)

Así, por voluntad del artista, “ficción y realidad, realidad y ficción se intercambian continuamente en un juego intelectual del que también el espectador es llamado a participar” (*Ibid.*: 1106) o, en palabras de Cesare Molinari “donde a la acción que se desarrolla sobre la escena-altar no asisten solo los fieles (espectadores reales) sino, desde sus tumbas-palcos, también los difuntos de la familia (espectadores-ac-tores)”. (Molinari, 1968: 105)

Avanzando la centuria —recordada no solo por el desarrollo de la ciencia y de la técnica que muchas veces la Iglesia intentaría frenar, sino también por la interminable sucesión de guerras internacionales y de revueltas populares causadas por el hambre y la miseria— la crisis de las finanzas romanas impidió que la monumental obra de transformación urbana iniciada por los pontífices que hemos nombrado pudiese continuar con la misma intensidad. De este modo, luego de la muerte de Inocencio X, su sucesor, Alejandro VII Chigi debió poner freno a muchos gastos: en tal sentido, es necesario recordar que en 1670 las autoridades civiles de la ciudad acusaron a Bernini de ser el instigador de que los papas hiciesen gastos inútiles en aquellos tiempos de calamidades. En esos años —y más precisamente en 1665— el maestro había sido convocado por el del rey de Francia, Luis XIV, a través de su ministro Jean-Baptiste Colbert. El principal objetivo era reconstruir el palacio del Louvre pero también el de humillar al Papa (no olvidemos que los conflictos entre la Santa Sede y la Francia de Luis XIV y del Cardenal Mazarino se extendieron por entonces a lo largo de varias décadas), quitándole a su artista más

dotado. Aunque los bocetos de Bernini —preferidos sobre los de Pietro da Cortona y los de Carlo Rainaldi— finalmente no fueron ejecutados, el breve paso de Gian Lorenzo por la corte borbónica quedaría plasmado en el famoso busto del rey, en su no menos discutida —y *a posteriori* transformada— estatua ecuestre del soberano⁶ y sobre todo en el *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia* escrito por su amigo, el coleccionista Paul Fréart de Chantelou (Le Mans, 1609-1694). Publicado por primera vez por Ludovic Lalanne en 1885-, dicho diario constituye uno de los más elocuentes documentos con los que podemos estudiar la evolución de las ideas estéticas de nuestro artista.

A su regreso a Roma, el papa Alejandro logró encargarle la modificación de la Escalera Real, parte de la entrada ceremonial del Palacio Apostólico Vaticano y en cuya base se encuentra la estatua ecuestre del emperador Constantino completada por Bernini en 1670, pocos meses después de la muerte del pontífice y de la consagración de Clemente IX Rospigliosi, el clemente “papa dramaturgo”, antiguo amigo de Gian Lorenzo y sensiblemente ligado al mundo de la ópera y del teatro.

El gran maestro de la ilusión barroca tendría aún ocasión de entrar en contacto con un último pontífice, Inocencio XI Odescalchi. Aunque Bernini continuaba siendo de hecho el arquitecto y el escultor oficial de la Santa Sede, el nuevo papa, insensible al arte, lo llamó solo para que cubriera la desnudez de la *Libertad*, parte del grupo escultórico de la *tumba de Alejandro VII* y el gran artista se burló haciendo extraordinarios dibujos del pontífice, que bien pueden ser

6 La posición “desbalanceada” del rey a caballo no fue aceptada por el gusto francés. Luis XIV ordenó entonces a François Girardon (Troyes, 1628 - París, 1715) “transformar” el monumento, cosa que el escultor francés hizo, reformulándolo como la estatua del romano Marco Curcio mientras se inmola en las llamas.

considerados como pioneros en el ámbito de la caricatura satírica.⁷ Estas licencias, sin embargo,

como las célebres *pasquinate*, no son expresiones de insubordinación al poder papal, sino más bien osadas manifestaciones de un juego de argucias cortesanas, muy apreciadas por entonces. La excepcional impunidad de la que goza el artista es más bien uno de los objetivos de sus caricaturas: sirve para afirmar su intimidad con la aristocracia romana y para manifestar su extraordinaria competencia en las cuestiones de la corte. (Careri, 1991: 342)

El “artista de ocho pontífices” falleció en Roma, el 28 de noviembre de 1680. En el final, luminoso y abierto al mundo como lo había sido a lo largo de toda su vida, tal vez haya pensado —como casi tres siglos más tarde lo haría Giuseppe Verdi— que

Todo en el mundo es burla.
El hombre ha nacido burlón,
en su cerebro vacila
siempre su razón.
¡Todos embaucados!
Todo hombre se ríe
de los demás mortales,
mas ríe mejor quien ríe el último.⁸

7 Los así llamados “retratos cargados” (*ritratti carichi*) se conocían desde el Medioevo. En ellos se ridiculizaban ciertos aspectos del modelo en cuestión de manera que, de todas formas, fuese fácilmente reconocible. Sin embargo, y aunque se considera que los “creadores” de la caricatura fueron Ludovico Carracci (Bologna, 1555-1619) y su primo Annibale (Bologna, 1560 - Roma, 1609), el primero en utilizar el término “caricatura” fue Bernini, conoedor del gran éxito de las *pasquinate* romanas, a las que ya nos hemos referido *supra*.

8 “Tutto nel mondo é burla. / L'uom é nato burlone, / La fede in cor gli ciurla, / Gli ciurla la ragione.

II. Bernini, “teatrlista”

“No debe maravillarse que un hombre tan excelente en las tres artes también poseyese en grado sumo la bella dote de componer comedias excelentes y muy ingeniosas”⁹

Filippo Baldinucci, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernini (1682)*

“La centralidad del teatro italiano está hecha de juego, de estupor, de un aparecer y de un hablar repentinos, pero también de una utópica posibilidad de crear un mundo perfecto que sepa copiar el mundo imperfecto de la ciudad de las Cortes, de los príncipes, de la política”.

Franca Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere (1994)*

Un problema de definiciones

Aunque el *Diccionario de la Real Academia Española* a la fecha no registra como válida la palabra “teatrlista” (ni tampoco existe la entrada “teatrante”) cada vez que pienso en un término con el cual poder especificar la vasta labor que desde tiempos lejanos —cuando las definiciones posibles eran aún más vagas y escasas— realizan ciertas figuras ligadas al ambiente teatral, caigo en la cuenta de la enorme dificultad

/ Tutti gabbati! Irride / L'un l'altro ogni mortal. / Ma ride ben chi ride / La risata final. Pensando en esas últimas caricaturas de Bernini, hemos querido recordar los versos finales de Arrigo Boito con los que Giuseppe Verdi concluye su última ópera, *Falstaff*, estrenada en el Teatro alla Scala de Milán el 9 de febrero de 1893, vale decir cuando el Maestro estaba por cumplir ochenta años.

9 “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 ingegnossissime”.

que conlleva esta operación que, a simple vista, pareciera solo lingüística pero que, sin duda no lo es. Así por ejemplo, resulta casi imposible abarcar con una sola palabra la titánica labor de quienes como Ludovico Ariosto, Angelo Beolco, el Ruzante, o Annibale Caro, aún antes del complejo proceso que a mediados del siglo XVI llevaría a la profesionalización del actor, se comportaban como multifacéticos hombres de teatro, encargados no solo de la escritura del texto dramático, sino también de la puesta en escena, la confección de trajes y escenografía y, por supuesto, de la actuación. O el trabajo conjunto de esos cómicos del arte que a partir de aquel primer contrato que ha llegado hasta nosotros, fechado en Padua el 25 de febrero de 1545, comenzaron a establecerse en “compañías fraternales”, ocupándose de cada uno de los detalles —desde el más insignificante hasta el más complejo— que comporta una representación teatral y su producción. Y, por supuesto, tampoco es posible definir con un solo término la totalidad de la labor teatral de autores como Shakespeare, Ben Jonson o Molière, por citar tan solo a algunos pocos, que por entonces supieron combinar aspectos dramáticos y empresariales con una habilidad tan moderna que continúa sorprendiéndonos aún hoy.

Ahora bien, en el contexto de esa cultura de las cortes italianas de los siglos XVI y XVII, “lugar por excelencia de producción de relaciones sociales” (Cruciani, 1983: 25) en la que por cierto incluimos a la corte papal, probablemente la “corte por excelencia”, la producción de espectáculos en general y de representaciones teatrales en particular estaba claramente signada por dos elementos unidos de manera profunda, a saber: por un lado, el *evergetismo* de los señores, deseosos de estimular con sus contribuciones económicas una producción dramática que por regla general se transformaba en literatura de encomio y, por el otro y en

estrecha unión con el primero, la búsqueda de una *legitimación política* por medio de las más variadas expresiones artísticas.¹⁰ A estos dos elementos sería necesario agregar aquel que se relaciona con ese *sentido de lo efímero* requerido por mecenas y realizadores a los productos espectaculares que se generaban entonces. Giulio Ferroni (n. 1943) define la cultura cortesana como *productora de escena*,

sistema de representación que ofrece un espectáculo que se refleja sobre sí mismo, en cuanto la corte es contemporáneamente productora y espectadora [y en el que] el “nacimiento” o la “invención” del teatro se inserta en esta más amplia escena cultural; el espectáculo teatral se propone como encuentro y superposición celebrativa de las diferentes formas y de los múltiples instrumentos de la escena cortesana” (Ferroni, 1980: 537).

Partiendo de tales consideraciones sostenemos que en este universo variopinto, la figura de Bernini —gran constructor de la siempre espectacular “Roma barroca”— resulta para nosotros verdaderamente paradigmática y nos permite pensar en la inasible complejidad de dicha producción efímera, de la que mucho se ha perdido para siempre.

El artista y la escena

Como decíamos en la primera parte de este estudio, es bien sabido que la obra arquitectónica, pictórica, escultórica, gráfica y teórica del artista napolitano es sinónimo del más exquisito arte de su tiempo y máxima encarnación

10 En este sentido, véase nuestro ensayo *Teatro y poder político en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*. (2008, Letranómada)

del modelo barroco. Y sin embargo es menos conocida su intensa actividad como dramaturgo, actor, escenógrafo, teórico y director teatral (tareas a las que, como veremos más adelante, se agregará también —en los últimos años de su vida— la de empresario). Es probable que dichas facetas del arte berniniano se iniciasen en torno de los primeros años de la década de 1630, vale decir en la fructífera época de su relación con el papa Urbano VIII.¹¹ “Su genio decorativo y su espíritu agudo se adaptaban maravillosamente bien a las exigencias teatrales, tanto es así que él mismo escribía la comedia, pintaba las escenas, inventaba las maquinarias y construía el teatro” (Fraschetti, 1900: 260) sobre todo en épocas de Carnaval. Se trataba, por lo demás, de simples guiones (los famosos *canovacci*, típicos de la Comedia del Arte) de los que los actores partían para improvisar, en lo que denominamos *recita a soggetto*. Sin embargo, a esta práctica que había ido afirmándose sobre todo a partir de mediados del siglo XVI cuando se había consolidado la práctica profesional de los actores, Bernini le agregaría su propio arte, hecho de efectos escenotécnicos (lunas que desaparecían, inundaciones, fogatas, ilusiones especulares) que siempre despertaban estupor e incluso temor entre los asistentes. Pero es también cierto que, siguiendo en gran medida una tradición presente en la usanza del teatro cómico italiano, los guiones y las correspondientes improvisaciones estaban repletos de vulgaridades y de dobles sentidos que el mismo plurilingüismo con el que dichas “tramas” eran escritas/interpretadas hacía posible. En otras ocasiones hemos estudiado este fenómeno (Sforza, 2008; 2012) y hemos visto de qué manera muchas veces las mismas autoridades —cíviles y/o religiosas— buscaban poner freno a estas prácticas con leyes y prohibiciones de diverso tenor.

11 Véase *infra*, nota 15.

Empero, textos y representaciones circulaban por doquier y, en el caso particular del teatro berniniano

en el interior de los palacios romanos o de los teatros que acogían a un público elitario, sus comedias constituían un entretenimiento picante y emocionante con el cual se podía reír en plena libertad; un goloso reposo liberador que podía ser tolerado a condición de que permaneciera “privado”. Si ciertas expresiones, alusiones, dobles sentidos y, sobre todo, ciertos feroces latigazos satíricos hubiesen sido documentados en páginas impresas, sin duda habrían despertado escándalo. *Scripta manent*, mientras para Gian Lorenzo su teatro debía limitarse a explotar en un momento mágico e irrepetible, hecho solo de *verba volant* y de apariencias asombrosas. (Perrini, 2007: xviii)

Ahora bien, amén de los comentarios que hiciera su hijo Domenico en la biografía de su padre, las primeras noticias acerca de la pasión de Bernini por el teatro las encontramos en una carta escrita por el diplomático y poeta Fulvio Testi (Ferrara, 1593 - Módena, 1646) al duque de Módena, fechada en Roma el 5 de febrero de 1633, en la que vale la pena detenernos:

El Cavallero Bernino [sic] que es el escultor más famoso de nuestros tiempos representó el lunes por la noche, en compañía de sus discípulos, una Comedia llena de frases chispeantes y de burlas contra muchos miembros de esta Corte y contra las costumbres corruptas de nuestro siglo. Todos se asombran por la gran libertad en el hablar, y parece extraño que él se arriesgue en ofender a tanta gente en un lugar público, aunque, siendo amado por Nuestro Señor con

extraordinario afecto, no duda de nada. Es más, muchos piensan que todo sucede con la participación y el consentimiento de S. B., cosa que ha sido confirmada al haberse sabido con toda seguridad que el Papa Barberini y Antonio han gozado muchísimo cuando les ha sido narrado el argumento de la Comedia y las circunstancias que la han acompañado”. (D’Onofrio, 1963: 91) [El subrayado es nuestro.]

Como puede observarse, en un momento en el que ya se había logrado consolidar la profesión actoral, sobre todo gracias a la labor artística y empresarial de los cómicos del arte, Bernini, junto con otros artistas de la época, dedica buena parte de su tiempo, su esfuerzo y su ingenio a pensar en la construcción de un arte “teatral” total que fuese tal *dentro y fuera de los escenarios* y nos propone ahondar en la muy productiva cuestión del “teatro en el teatro”, típico de la estética barroca, construyendo de este modo otro peldaño en la productiva evolución del teatro italiano moderno que va del autor/actor al actor/autor y al autor/escenógrafo. Pero además, su particular posición de artista consumado, le permite jugar con la provocación sin temer ninguna represalia.

La teatralización de la vida no se refiere solo a ocasiones públicas y solemnes como las fiestas de corte o las ceremonias eclesiásticas y ciudadanas, sino que radica también en las formas más comunes del vivir cotidiano, influenciando el modo de ser y de comportarse del hombre. (Orozco Díaz, 1995: 97)

En este sentido, no podemos olvidar que en Roma, donde Gian Lorenzo vivía desde 1606, se actuaba en todas partes, “en las casas de los más ricos y nobles ciudadanos, en los

palacios de los embajadores franceses y españoles, en teatros públicos que comenzaron a florecer” (Molinari, 1968: 107). Si bien es cierto que estos últimos no lograrían replicar en la ciudad de los papas el gran éxito comercial que tendrían en cambio en ciudades como Venecia, donde el crecimiento sostenido de una cultura burguesa serían centrales en la evolución y progresivo triunfo del teatro de pago y de la figura del empresario, lo cierto es que han permitido acercarnos al desarrollo de la actividad teatral en la ciudad.¹²

Ahora, bien, sabemos que en Roma dichos teatros fueron destruidos (en tal sentido no podemos dejar de mencionar el monumental teatro Tor di Nona, creado en 1670 por voluntad de la reina Cristina de Suecia y mandado a demoler en 1697 por Inocencio XII Pignatelli, contrario al desarrollo del teatro en la ciudad) y también que la mayoría de los espectáculos allí representados se centraban tal vez más en la grandiosidad de sus aparatos escénicos que en la dramaturgia en sí. En efecto, dichas representaciones eran realizadas con gran despliegue pero con la idea de que, siendo en verdad únicos no tuvieran ocasión de repetirse, para que no pudiera perderse la maravilla que debían despertar cuando se los presentaba por vez primera. De este modo han llegado hasta nosotros más descripciones de espectáculos —sobre todo cartas, relaciones y dibujos— que textos dramáticos en sí. Sin duda, en cada aspecto del desarrollo de esa cultura escenográfica encontramos siempre a Gian Lorenzo que “escribe textos, inventa escenografías y máquinas, actúa en todos los roles, incluso disfrazado de mujer” (Carandini, 1994: 147); así por ejemplo,

12 Por otra parte, no podemos ignorar que las cantantes “de las que la Urbe era una fábrica extraordinaria, fueron obligadas incluso a expatriarse” (Tamburini, 2014: 14), lo que también contribuyó a imprimir un gran desarrollo a la naciente ópera empresarial veneciana.

en la Fundación Vaticana, mientras se encargaba de perfeccionar el famoso *Baldaquino*, nuestro artista comenzó a componer sus comedias que luego recitaba en época de Carnaval con la ayuda de su hermano Luigi, de Guidobaldo Abbatini¹³ que representaba la parte del “Trappolino Bergamasco”¹⁴ y de otros discípulos suyos. (Fraschetti, 1900: 260).

En la segunda mitad del siglo siguiente, comentará el pintor y poeta Giambattista Passeri que Bernini, en cambio de un mes de diversión, lograba “encadenar” a sus discípulos a quienes les exigía muchísimo trabajo durante todo el resto del año (*cf.* Passeri, 1772: 243). Empero, más allá del texto, de la actuación, y de su repetida labor como director de comedias *ridicolose*, como corego de diversos melodramas e incluso como empresario,¹⁵ el verdadero protagonista de todo su teatro lo constituye, sin duda, la sorpresa extraordinaria (vale decir, realmente fuera de lo ordinario) de sus artilugios escénicos —a veces más sencillos de lo que

13 Guidobaldo Abbatini (Città di Castello, provincia de Perugia, 1600, ca. - Roma, 1656) fue uno de los ayudantes de Bernini, encargado de realizar al fresco los diseños del maestro en diversas iglesias de Roma, recordándose sobre todo las pinturas de la bóveda de la Capilla Cornaro en Santa María de la Victoria, donde Bernini realizó su celeberrimo *Extasis de Santa Teresa*, al que ya nos hemos referido *supra*.

14 Se trata de uno de los siervos de la comedia del arte.

15 Debemos en gran parte a Elena Tamburini los más recientes estudios acerca de estas otras labores llevadas a cabo por Bernini con indiscutida pasión: “la actividad del artista como empresario, admitiendo y no concediendo de que así se la pueda definir, se limita a sus cinco últimos años de vida, de 1676 a 1680, vale decir desde sus 78 a sus 82 años, cuando con toda probabilidad le había sido vedada una actividad de tipo actoral. [...] Se trata sobre todo de *operette* o *comediettes in musica* o también *comedie*, antes que óperas (así son definidas); no son dramas heroicos como lo dictaba el gusto colectivo predominante (por ejemplo en Venecia), sino comedias, ‘comedias musicales’, como la elegida (¿por Antonio Barberini? ¿por Rospigliosi? ¿por sugerencia del artista?) en ocasión de la inauguración del teatro Grande de los Barberini, *Chi soffre, spera* (*Quien sufre, que espere*), basada en un cuento de Boccaccio.” (Tamburini, 2014: 241)

podríamos imaginar— con la que deseaba maravillar al público. No olvidemos que entonces,

el teatro alcanza en la corte la deseada fusión de todas las artes, cima de la dramaturgia del Barroco: la música, la pintura, que se despliega en la profusión escenográfica, el verso, la escultura efímera de los decorados y la danza asombran al espectador cumpliendo con la poética de la *admiratio*. (Aparicio Maydeu, 1999: 144-145)

En este sentido, los estudios de Silvia Carandini, Simona Novi, Elena Povoledo y Elena Tamburini, entre otros, nos han permitido acercarnos al conocimiento de una gran cantidad de espectáculos teatrales creados por Bernini en los que se destaca esa visión típica de la estética barroca y que hemos querido recordar utilizando para ello la hermosa descripción que de algunos de ellos realizara su hijo Domenico, traducida en el Apéndice Documental del presente volumen.

III. Bernini, comediógrafo

*“Yo digo sinceramente que nos hemos divertido.
El arte no es cosa seria, es un ensueño sin
límites, siempre en plena revolución.”*

*Francisco Nieva, Salvador Rosa o el
artista. Comedia en dos actos (2015)*

En su *Estética de la creación verbal* Mijail Bajtin afirmaba que “el autor de una obra hace su acto de presencia tan solo

en la totalidad de la obra [...]. Está presente en aquel momento inseparable donde el contenido y la forma se funden de una manera indisoluble y más que nada percibimos su presencia en la forma.” (Bajtín, 2008: 380) Creo que estas palabras del crítico ruso nos sirven para pensar en la fuerte relación que supo construir Bernini entre sus textos para la escena y el resto de su creación artística: aún en aquellos casos en los que debía concentrarse sobre todo en las características “materiales” de sus obras, Gian Lorenzo persiguió siempre una idea performática, mientras que en sus textos buscaba teorizar —diríamos por fuera de la teoría “pura”— variados conceptos acerca de la labor del artista de su tiempo.

Si tenemos en cuenta su contribución a la dramaturgia moderna, deberemos decir que a nosotros nos ha llegado una única obra teatral incompleta y, por lo demás, sin título. El texto se inserta en el amplio conjunto de las comedias plurilingües italianas cuyos autores se valían de la utilización de diversos idiomas y dialectos con el fin de crear malentendidos y equívocos que aseguraban la hilaridad del público. Ignoramos si existió una parte que se ha perdido o si el autor decidió o tuvo que dejarla tal cual como la conocemos por motivos que probablemente nunca logremos establecer.

Desde el punto de vista de su estructura, se trata de un texto dividido en tres actos de ocho, cuatro y dos escenas respectivamente, sin las correspondientes conclusiones típicas de cualquier texto teatral completo, aunque estas pueden ser inferidas a partir de algunas frases expresadas aquí y allá. Como decíamos, se trata de una comedia sin título, descubierta por el arquitecto romano Paolo Portoghesi (n. 1931)¹⁶ en 1957 y publicada por primera vez

16 Al igual que Bernini, también Paolo Portoghesi es miembro de la Academia de San Luca, habiendo sido elegido presidente en 2013.

en 1963 por Cesare D’Onofrio (Roma, 1921-2003) con el título *Fontana di Trevi. Comedia inedita*. En realidad, el título propuesto por el investigador italiano no está relacionado con la trama del texto, sino con el título del fascículo en el que había sido encontrado, dentro del códice manuscrito 2084 *Mss Italiens* de la Biblioteca Nacional de París “seguramente abandonado en la capital francesa luego de la breve estadía del artista en la corte de Luis XIV” (Carandini, 2001: 211). En efecto, dicho fascículo llevaba en su portada la inscripción *Fontana di Trevi MDCXLII* y contenía, además, la lista de los gastos que se habían realizado para dar inicio a la construcción de esa obra cumbre de la arquitectura del barroco tardío, completada finalmente en 1762 por Niccolò Salvi, aunque el proyecto de la misma había sido iniciado por Gian Lorenzo, por pedido de Urbano VIII. La siguiente edición italiana de la comedia, publicada por Massimo Ciavolella en 1992, llevaría el título de *L’impresario*, siguiendo así la elección que hiciera el estudioso norteamericano Irving Lavin (1927-2019) para su edición inglesa de 1985, *The impresario*. Independientemente de los títulos elegidos en ambas (a los que habría que agregar el propuesto hace algunos años por Franca Angelini, *L’illusione comica*, en tanto para la estudiosa italiana este nombre, ligado en un juego especular a *La ilusión* de Pierre Corneille, sería el que más se acerca a las características de la obra de Gian Lorenzo) y de los comentarios realizados en este sentido por Domenico Bernini, John Evelyn, Filippo Baldinucci y Paul Fréart de Chantelou, que hablan de muchas comedias escritas, protagonizadas y dirigidas por el propio Gian Lorenzo, lo cierto es que el genial artista napolitano, al no preocuparse —según una costumbre muy radicada por entonces— de hacer que dichos textos fuesen publicados, contribuyó a fomentar aún más esa cultura de lo efímero de la que hablábamos *supra*, la que implicó que

buena parte de la literatura dramática de su tiempo, lamentablemente en gran medida se haya perdido para siempre.

Que se trate de un texto importante está demostrado, antes que nada, por el hecho que Bernini, cultor de la improvisación y de lo efímero, ha usado aquí la escritura literaria, componiendo una *ridicolosa*, como por convención se llaman esas comedias modeladas sobre los tipos, las máscaras, los dialectos, usados por la comedia del arte, pero basadas en la pre-escritura, a diferencia de los escenarios o bien de la escritura de los actores en escena. (Angelini, 1994: 150)

La obra es “la única comedia italiana de este período [...] que alude no a un escenario, como muchas otras, sino a un espacio interior invisible a todos, en el cual se crea el engaño, antes de que el público goce de los efectos sorprendentes y placenteros” (*Ibid.*: 150) y hasta hace muy poco tiempo parecía prácticamente irrepresentable¹⁷ por sus enormes dificultades lingüísticas, derivadas del uso de un profuso plurilingüismo en el que encontramos pasajes en hebreo, romanesco, toscano, napolitano, boloñés, bergamasco, francés y veneciano tal “como en esa gran Babel que es Roma” (Angelini, 1994: 150), pero sobre todo por sus lagunas argumentales y su falta de conclusión. Sin embargo, en los

17 En este sentido, y aunque su análisis sería motivo de otro ensayo, es imposible olvidar aquí el extraordinario trabajo de reconstrucción y ampliación del texto berniniano (aunque, justamente por estos motivos la obra de Gian Lorenzo es aquí, indudablemente, otra) realizada por Alberto Perrini bajo el título *La verità scoperta dal tempo. “Comedia ridicolosa”. Restauro drammatico in due tempi*, publicada en 2007 con la idea de ser representada. Allí Perrini aduce que, muerto en 1644 el protector de Bernini, el papa filofrancés Urbano VIII, sucedido a su vez por el filoespañol Inocencio X, Gian Lorenzo había caído en desgracia y había realizado una escultura (actualmente parte de la colección de la Galleria Borghese) donde la alegoría de la Verdad aparece desnuda y, por lo tanto, “descubierta”. Según hemos explicado en la primera parte del presente estudio, esta “verdad descubierta, develada” debía ser la confirmación del valor de Bernini como artista.

últimos años, los jóvenes artistas italianos Edoardo Aruta (n. 1981), Marco Di Giuseppe (n. 1984) y Rosario Sorbello (n. 1978), fundadores, en 2014, del colectivo *Gli impresari* (*Los empresarios*) con el que resultaron vencedores de la asignación de un *atelier* en la Fundación Bevilacqua La Masa de Venecia (Programa “Artisti in Residenza” 2015), se propusieron vencer los múltiples, complejos y costosos desafíos que presentaba la obra, no desde una mirada filológica sino recreando lo que ellos mismos denominan como una “obra de arte contemporánea”. Partiendo del presupuesto de que “trabajar sobre el Barroco no quiere decir trabajar sobre el pasado”¹⁸ y combinando el estudio y la producción de máquinas teatrales junto con dispositivos escénicos típicos de la escena de la época, escenografías y diversas instalaciones, han logrado repensar la compleja arquitectura de máquinas escénicas que pueden constituirse como verdaderas catalizadoras de toda una serie de procesos sociales estrechamente conectados al sistema de producción. El fruto de dicha labor colectiva se ha visto reflejada en las performances *La commedia delle macchine* (*La comedia de las máquinas*), puestas en el prestigioso Centro de Promoción Teatral “La Soffitta” del Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia, con la curaduría de la estudiosa Elena Tamburini,¹⁹ y en el MACRO (Museo de Arte Contemporáneo de Roma), como corolario del programa de residencia del que el grupo había resultado vencedor.

18 Entrevista de Michele Trimarchi a los artistas fundadores del colectivo *Gli impresari*. En línea: <www.babelmagazine.com> (consulta: 28-02-2017).

19 Debo a Elena Tamburini la decisión final del título *La comedia de las máquinas*; a ella le agradezco una vez más la exquisita gentileza con la que me recibió en su casa de Bolonia, todas y cada una de sus valiosas sugerencias y fundamentalmente el apoyo que me dio para concluir este libro.

De la trama a la teoría

Esta comedia *sine nomine* que aquí presentamos, probablemente escrita entre 1643 y 1644, describe el complejo y tortuoso proceso creativo del empresario de la Corte (en este caso, como dijéramos, la Corte papal, principalísima patrocinadora de espectáculos en los que Bernini participará activamente durante muchos años),²⁰ actor social fundamental en todo este proceso, sobre todo por haber sido el responsable no solo del “pensar” la trama de la obra, sino especialmente del crear las máquinas, las tramoyas y los aparatos escénicos que daban verdadero sentido a esos espectáculos que caracterizaron el gusto del siglo XVII. Así, según Elena Tamburini, el desafío de Bernini era lograr “máquinas simples, poco costosas y para nada incómodas, si se usaban de manera sagaz”. (Tamburini, 2016). 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 solo al público, sino sobre todo al poder político —fuera cortesano, civil o religioso—. En efecto, este era, a la postre, el encargado de patrocinar económicamente tales representaciones, tantas veces como elemento de legitimación y consolidación del propio poder y que permitía el uso de determinados espacios preparados, generalmente de manera efímera, para tal fin y en los que, por cierto, las máquinas teatrales debían crear dichas

20 “Además de las comedias representadas en su casa cada carnaval con sus alumnos de la Academia de dibujo, por lo menos a partir de 1633, Bernini colabora en numerosos y grandes espectáculos para la corte papal, para el cardenal Antonio Barberini, en su teatro próximo al Palacio Barberini de las Cuatro Fuentes donde se representan textos de Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX. Durante su pontificado, Clemente querrá nuevamente la participación de Bernini en la preparación de sus dramas.” (Carandini, 1994: 42).

atmósferas de magia, estupor y maravilla, mientras el lugar de la escena servía “para sancionar el confín entre lo visible y aquello que no debe ser visto por el público”. (Angelini, 1994: 150) En efecto “la máquina mueve a este teatro, es el alma del juego, de la visión, de la representación; pero es también el alma de un microcosmos teatral que copia de manera perfecta el gran mundo de la gran ciudad y de su poder simbólico”. (*Ibid.*: 148) Del microcosmos al macrocosmos, en un ida y vuelta permanentemente realimentado...

Siguiendo las características generales de las *comédie ridicolose*²¹ que se preciaron de tales, en su *pièce*, Bernini, “un director - actor capaz de personificar todos los roles de una comedia, para crear él mismo y transferir a sus *partners* todas las expresiones de los ‘afectos’ que estudiaba sobre sí mismo, también para poder realizarlas luego en sus esculturas” (Molinari, 1968: 114), utiliza máscaras y diversos dialectos parodiados hasta la exasperación por los mismos cómicos que llevaban adelante las representaciones. Aunque somos conscientes de la imposibilidad de reproducir en una traducción muchas de las variaciones que caracterizan un texto de estas características, hemos considerado pertinente llevarla adelante, buscando alternativas que —sin alejarse en modo alguno del mismo— pudieran mantener una elevada comicidad más allá de las singularidades, lagunas o repeticiones de la trama propuesta.²² De alguna mane-

21 Jackson I. Cope ha estudiado la popularidad de tales comedias vistas no ya como espectáculo sino como libro o, para decirlo con Roger Chartier, como *objeto material*. (Cope, 1987: 179-180).

22 “Según Bernini, la Pintura constaba de tres partes: el dibujo, el color y la ‘*espressiva*’, vale decir la expresión de los sentimientos; y no es necesario decir cómo la última, teorizada por primera vez en el *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* [*Tratado del arte de la pintura, escultura y arquitectura*] (1585) de Lomazzo, un texto que el artista poseía personalmente, interesara a los actores”. (Tamburini, 2016: 46). La autora se refiere al pintor y tratadista Giovanni Paolo Lomazzo (Milán, 1538-1592).

ra, “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 por cierto aquí algo que supera dicha cuestión, pues Bernini propone centrarse en la gran cuestión de la construcción del espectáculo en sí, lo que lleva al espectador a colocarse, si se quiere, entre bambalinas, como espectador absolutamente privilegiado del hecho teatral *in progress*, a cuya preparación y a cuyos secretos tiene la posibilidad de asistir sin participar de manera directa (y a la vez haciéndolo cada vez que logra comprender el significado último de las permanentes alusiones a “otra cosa” presentes en la acción). Así, pues, el personaje del Doctor Graziano, verdadero *alter ego* de Bernini quien además lo representaba en escena, gran escenógrafo e inventor de máquinas teatrales, es finalmente convencido, casi a pesar suyo, para realizar una comedia. Graziano, auténtico “artista-mago de la escena”, (tal vez una suerte de Próspero shakespereano 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 enamorados es la de Angélica, 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 —sobre todo aquellas ligadas a las historias de amor en un principio contrastado y luego resuelto felizmente— quedaran tratadas tan solo de forma parcial? Esta aparentemente brutal interrupción del texto ¿tuvo como objetivo desviar la atención de

la consabida historia de amor, o fueron tal vez las características mismas de su comedia —a mitad de camino entre la obra escrita en su totalidad y el escenario típico de la comedia del arte— las que lo llevaron a dejar estas cuestiones irresueltas? Es difícil saberlo. Hace algunos años Sarah McPhee estudió la biblioteca de Bernini, refutando la afirmación realizada por Franco Borsi en 1981, según el cual nuestro autor era —proponiendo una vez más la famosa frase de Leonardo Da Vinci— un *omo senza lettere*. Del minucioso estudio de los 169 libros que probablemente conformaban la biblioteca de Gian Lorenzo (recordemos que el inventario fue realizado en 1681, luego de la muerte de su hermano Luigi —escultor que, como hemos dicho, ayudó a Bernini en incontables ocasiones componiendo escenografías teatrales e incluso actuando— se observan textos pertenecientes a diversas áreas del saber (filosofía, matemáticas, mecánica, arquitectura, historia universal, iconología y diseño) de autores italianos o extranjeros casi siempre en traducciones italianas. Pero también “68 de ellos entran en la categoría de lo que podríamos llamar literatura-poesía, drama, narrativa, aventura.” (McPhee, 2000: 442) Siempre según McPhee, Bernini habría podido “cultivar sus intereses teatrales con las tragedias de Decio²³ y Manzini²⁴ y las sátiras de Boccacini”.²⁵ (*Ibid.*: 442).

Dicho esto, lo que se desprende de manera precisa del texto que ha llegado hasta nosotros es que el mismo nos

23 Antonio Decio (Orte, Viterbo, 1560, ca. - 1617, ca.). Amigo de Torquato Tasso, fue un erudito hombre de letras, autor de la tragedia *Acripanda*, que por entonces tuvo un gran éxito.

24 Luigi Manzini (Bologna, 1604-1654). Fue autor de novelas políticas y de tragedias como *Aristobolo* y *Ottone*.

25 Traiano Boccacini (Loreto, 1556 - Venecia, 1613). Político y escritor. Se lo recuerda sobre todo por sus *Ragguagli del Parnaso* (*Informes del Parnaso*), de 1612-1613, en la que, fingiéndose informante de un parlamento precedido en el Parnaso por Apolo, juzga mordazmente las costumbres de su tiempo.

muestra el deseo de Bernini de elevarse a una categoría de artista total —que, sin duda incluye la del trabajo actoral— que también le permitiese teorizar acerca de algunas cuestiones ligadas con la labor del artista y sus relaciones con los otros, fueran estos protectores, 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 su relación con el personaje del comediógrafo, pintor y actor Alidoro, la que nos permite reflexionar sobre los posibles temores del propio y en general tan “solar” Bernini, así como 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 con toda probabilidad 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 llevaba ya varios años (recordemos que es probable que Rosa haya representado la parte de Coviello, en dialecto napolitano en el espectáculo *Chi soffre, spera*, al que ya nos hemos referido),²⁶ en la presente comedia, Bernini lo

26 Como sabemos, el cuento en el que se basaba la obra era *La Fiammetta*. El espectáculo, que fue representado por primera vez en 1637 y luego, en una versión ampliada, en 1639, tenía música de Virgilio Mazzocchi y Marco Marazzoli y algunas escenas realizadas por Gian Lorenzo: “Es una historia completamente terrena, sin apariciones sobrenaturales o máquinas, sin grandes efectos, que alterna gentiles tonos de fábula con bromas y escenas cómicas provenientes de la tradición de la Comedia del Arte.” Al eterno tema del hambre insaciable, la obra agrega dos intermedios: “el primero se cierra con un temporal repentino que dispersa la fiesta de los pastores. El segundo, que tiene como título *La Fiera di Farfa* (*La Feria de Farfa*) es famoso por los inventos de Bernini que escenifica con extraordinario realismo la colorida confusión de una feria ‘en la que intervinieron hasta un carro tirado por bueyes, una litera conducida por mulas [...] y todo tipo de cosas verdaderas y vivas’, los bancos de mercado con vendedores que presumen ‘cantando’ sus propias mercancías, una confusión que explota y finalmente, el mágico efecto del ocaso del

construye como el personaje que quiere, a cualquier costo, descifrar el secreto de las máquinas teatrales construidas por Graziano/Bernini, las que, 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) De esta forma “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, 1975: 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 solo de entretenimiento sino de trabajo colectivo en acto; de esta forma, solo a partir de la confianza en la totalidad del lenguaje escénico, este toma la fuerza necesaria como para lograr despojarse de sus características aparentes y para mostrarse en el momento en el que aún no ha nacido el producto final del espectáculo (*Ibid.*: 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 (Salvi, 2001: 179), lo cierto es que aquí, estas asumen un rol en verdad protagónico, pues enteras escenas giran alrededor de la complejidad de su

sol, gran especialidad de la tecnología berniniana”. (Carandini, 1995: 106-107) Treinta años después —y más precisamente en 1667— Gian Lorenzo retomará el tema de la feria (y obviamente del teatro) en el espectáculo *La Comica del Cielo* (*La Cómica del Cielo*).

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 (y se debía) despertar en el variado público que —por invitación o pagando su entrada— podía asistir al espectáculo. De esta forma, “la representación tiene por tema el proceso creativo mismo del teatro —modelo emblemático de la invención artística y literaria al mismo tiempo— en todas sus modalidades y condiciones”. (Carandini, 1994: 42)

Ahora bien, ¿en qué contexto Bernini está haciendo estas reflexiones que en el interior de una comedia retrasan o simplemente corren del centro el nudo argumental para concentrarse en algo que se transforma casi en un manifiesto de defensa del propio trabajo profesional? Justamente en 1641 había sido publicado, póstumo, un pequeño tratado del escritor y filósofo Torquato Accetto (Trani, 1590 ca. - 1640), *Della dissimulazione onesta (La simulación honesta)*. En él, su autor intentaba establecer las diferencias entre simulación y disimulación en la que la primera bien podía ser utilizada como un instrumento válido para defenderse de los poderosos en el contexto de una sociedad en la que esta cuestión era considerada centralísima y debatida con profundo interés. De alguna manera, el texto esbozado por Bernini “lleno de bromas privadas y de reflexiones, que emerge como una suerte de *pastiche* dramático” en el que su autor se refiere a “su interés en el teatro como el medio para crear ilusiones” (Beecher, 1984: 242) pone dicha cuestión nuevamente en el centro de la escena, pues toda la obra 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), casi todas las escenas nos llevan a pensar en esto, pues en ellas, de manera directa o indirecta, 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 por ejemplo, en la escena II del I Acto, Cinzio nos muestra cómo, para lograr su objetivo de casarse con Angélica, la hija de Graziano, deberá construirse una imagen de joven rico, creando diversas “maquinaciones” mentales con el fin de obtener el dinero necesario para sus fines. Y en la afirmación de todo esto, su doméstico Coviello, —ayudado por el colorido dialecto napolitano a hacer aún más cómica su parte— demostrará, una vez más, cómo en el ambiente cortesano puede sobrevivirse solo 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 casaria* 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 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 el sistema del mecenazgo. 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 y explicado 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, en una suerte de dolorosa vuelta atrás, luego de los grandes logros que había alcanzado el individualismo artístico renacentista. Así Bernini/Graziano, debiendo aceptar su necesaria 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 sabores del proceso de creación artística aunque, sin embargo, pueden decidir por el artista, pues tienen el poder suficiente para hacerlo.

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 solo sobre los posibles públicos, sino sobre los mismos artistas. Como artista (y permítaseme volver al término aún no aceptado: teatrista) 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 aquí, en el descuido del texto y en la reflexión acerca de los límites y de las posibilidades del trabajo del hombre de teatro quien, recreando una vez más la clásica analogía del “teatro-mundo”, se permite manifestar sus propias opiniones acerca de esa parte de la sociedad en la que vive. Tal vez solo allí haya podido encontrar su verdadera libertad.

Apéndice documental

Fragmento de la *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*
descritta da Domenico Bernino suo figlio¹

En la misma época en la que el Caballero volvió a sentirse bastante mejor, luego de la larga enfermedad que lo había afectado y cuando sus fuerzas aún no le permitían trabajar con sus manos y el ocio lo impacientaba², trabajaba con el ingenio: y como la naturaleza que hasta entonces había estado oprimida parecía alegrarse frente a cosas alegres, pensó en realizar algunas comedias tan honestas como originales; en una ocasión favorable comunicó esto al cardenal Antonio Barberino [sic] y de él obtuvo no solo completa aprobación sino también el estímulo para que pudiese hacerlas recitar en alguna ocasión. Y esta se presentó propicia cuando, feliz con su prole, parecía que le era apropiada alguna demostración de alegría. Por lo que el Caballero, persuadido u obligado, aceptó. No es nuestra intención ni la razón de esta obra el describirlas [las comedias]; nos bastará solo mencionar alguna particularidad para luego poder argumentar acerca de ellas. Lo bello y maravilloso de ellas

1 Roma, R. Bernabó, 1713. Ahora en Tamburini, 2014: 18-20.

2 Bernini se había enfermado gravemente en 1636.

consistía, pues, sobre todo en las frases satíricas y cómicas y en las invenciones de las comparsas. Las primeras eran tan significativas, graciosas y verosímiles que muchos virtuosos las atribuían a Plauto; otros, a Terencio; otros, a otros autores que el Caballero no leyó jamás, porqué todo lo hacía solo a fuerza de ingenio. Y es cosa digna de gran consideración que, siendo que todas las noches el teatro se llenaba con la nobleza más honorable de Roma, tanto eclesiástica como secular, los afectados por sus frases no solo no se ofendían sino que, reflexionando sobre la unión de lo honesto con lo verdadero, casi se sentían orgullosos de poder ser los protagonistas de los dichos agudos e ingeniosos de Bernino [sic]. Por lo que luego, [tales dichos] iban por la boca de toda Roma y muchas veces llegaban esa misma noche a los oídos del Papa que, al verlo [a Bernini] al día siguiente deseaba escucharlos nuevamente de su boca, con gran aprobación. Y no solo empleó [Bernini] sus fatigas para componerlas, sino que incluso se dedicó mucho para que las personas destinadas a representarlas, que por regla general eran miembros de su familia y no acostumbrados al escenario, hicieran sus partes de manera natural y con el alma. En esto él fue maestro de todos y luego todos se condujeron como antiguos profesores de la profesión actoral. Cuando luego tuvo que unir el ingenio a la obra manual, vale decir en la invención y en las comparsas, no fue solo original sino único. En la célebre comedia de la *Inondazione del Tevere* [sic] [*Inundación del Tíber*] hizo aparecer desde lejos una gran cantidad de verdaderas aguas las que, en el momento en el que más convenía a la acción, rompiendo algunos diques que el arte del Caballero ya había debilitado para esto, desembocaron sobre el escenario y se dirigieron con fuerza hacia el lugar donde se encontraban los espectadores. Estos, tomando esa apariencia como si hubiese sido una verdadera inundación, se aterrizaron mucho creyendo una desgracia lo que en realidad

era arte [y así] quien levantándose rápidamente para huir, quien subiendo sobre los asientos, [cada uno] buscó superar el peligro y en esa confusión todos caminaban en el lugar, cuando, de repente, al abrirse una catarata, toda esa gran cantidad de agua fue absorbida, sin que los espectadores sufrieran otra consecuencia que la del temor.

En otra [comedia] titulada *La Fiera* [*La Feria*], hizo representar en el escenario un carro de carnaval acompañado de antorchas. Uno de los que llevaba la antorcha, cuyo oficio era bromear, restregó una y otra vez su antorcha sobre la escena, casi como si hubiese querido agrandar la llama, como suele hacerse sobre los muros. Algunos espectadores y también otros desde atrás del escenario gritaron a viva voz para que se detuviera, a causa del gran peligro de que se incendiaran las telas. Como consecuencia de esto nació en el pueblo algún temor que no bien se insinuó se transformó rápidamente, pues se vio arder dicha escena y también buena parte de las otras con una llama artificial e inocente que, serpenteando, poco a poco creó un incendio universal. Fue tal el terror de los presentes que alguno falleció debido al apuro de escapar de tal peligro. Empero, en el momento más álgido de la confusión y del incendio, la escena se transformó con un orden maravilloso y el incendio cambió en un jardín delicioso. Entre los espectadores fue mayor la maravilla frente a la novedad que el terror producido por el fuego, por lo que, atónitos, todos se disculparon por haber sentido temor a la vez que elogiaban el engaño.

En otra comedia hizo aparecer dos teatros y dos auditorios, los unos opuestos a los otros; uno, que era el verdadero, frente al escenario; el otro, que era el falso, al final de aquel. De esta manera, el escenario quedó como en el medio de dos teatros: en el falso se veían las figuras idénticas de los personajes más importantes que se encontraban sentados en la parte verdadera. Y era un placer para todos señalar

lo que hacían los unos y los otros y el verse todos como en un espejo falseados. Finalmente, se veía la salida del falso teatro, quien en carroza, quien a caballo, quien a pie; y la curiosa visión de esta nueva comedia duró una buena hora luego [de terminada] la comedia. [Tal] invención fue replicada por él en otra representación más majestuosa en la casa de la familia Rospigliosi, durante el pontificado de Clemente IX.

No menos bella fue la artificiosa máquina de la *Levata del Sole* [*La salida del Sol*] que representó en la comedia de la *Marina*; el Caballero recibió tantos aplausos por ella y tanto mérito agregó a la obra que Luis XIII, rey de Francia, por intermedio del cardenal Richelieu, mandó a pedirle el modelo, que Bernino [sic] envió enseguida, acompañado por una instrucción precisa; mas, al final de la misma, escribió de su puño y letra estas palabras: *Saldrá bien cuando enviaré con esta mis manos y mi ingenio.*

Además de las anteriormente mencionadas, también hizo representar la del *Palazzo di Atlante, e di Astolfo* [*Palacio de Atlante, y de Astolfo*] y decía que tenía bellísimas ideas para descubrir en una comedia todos los errores que se producen al manipular las máquinas y también sus correcciones; e incluso otra no menos bella, [titulada] *Modo di regalar le Dame in Comedia* [*Acerca del modo de regalar a las Damas en la Comedia*]. Y solía decir que lo bello de tales comedias y de las comparsas consistía en *hacer parecer verdadero lo que en sustancia era falso.*

La comedia de las máquinas (o una comedia sin nombre)

Traducción al español de la comedia *Fontana di Trevi*

Gian Lorenzo Bernini

PERSONAJES*

COVIELLO, SERVIDOR DE CINZIO

CINZIO, JOVEN CABALLERO ENAMORADO DE ANGÉLICA

ZANNI, SERVIDOR DE ANGÉLICA

ANGÉLICA, HIJA DE GRAZIANO, ENAMORADA DE CINZIO

GRAZIANO, FAMOSO ARTISTA Y ESCENÓGRAFO

ROSETTA, SIERVA DE GRAZIANO

*IACACCIA, SEPIO, COCHETTO, MORETTO, AYUDANTES
DE GRAZIANO*

ALIDORO, CABALLERO EXTRANJERO

JUDÍOS

* La lista de los personajes falta en el manuscrito. Soy deudora de algunas de las notas al texto en parte inspiradas en aquellas redactadas por Cesare D'Onofrio para su *Fontana di Trevi* de 1963 y por Massimo Ciavoletta para su *L'impresario* de 1992. Para llevar adelante la presente traducción hemos confrontado ambas ediciones. Agradezco a Brasilina Brustolin su inmensa ayuda para encontrar varias expresiones oscuras del texto berniniano, así como su apoyo incondicional para que este texto pudiese ser publicado.

Acto I

Escena I

Judíos y Coviello

JUDÍO: Servidores de vuestras señorías ilustrísimas.¹

COVIELLO: ¡Que te vengan mil males!

JUDÍO: Perdonad las necesidades. Hemos ido muchas veces a lo del señor Cinzio por la cuestión de nuestros alquileres y nos ha dicho que viniésemos aquí, que vuestra señoría ilustrísima nos los dará.

COVIELLO: A vosotros, bestias, es un pecado ayudaros; tantas veces el señor Cinzio me ha querido dar el dinero para

1 Desde el Medioevo, los hebreos fueron objeto de burla en la novelística y en el teatro, como por ejemplo en el cuento LXXIII del *Novellino* "Come il Soldano, avendo mestiere di moneta, volle cogliere cagione a un giudeo" ["De como el Soldán [Saladino], necesitado de dinero, quiso quitárselo con un pretexto a un judío]; en el *Decameron*, I, 3 "Il giudeo Melchisedech con una novella su tre anelli evita un gran pericolo preparatogli dal Saladino" ["El judío Melquisidech con una historia sobre tres anillos se salva de una peligrosa trampa que le había tendido Saladino"]; o bien en las comedias de Pietro Aretino *Il marescalco* (*El caballero*), compuesta entre 1527 y 1530, y publicada en Venecia, en 1533 y *La cortegiana* (*La comedia de la vida cortesana*), escrita en Roma 1525 y reescrita y publicada en Venecia, en 1534.

que os lo entregue, y yo jamás lo he querido tocar porque en cambio de esos cuatro torneses² que tiene que daros quería favoreceros haciéndoos ganar más de cien escudos³ al año. Pero realmente es un pecado ayudaros. ¿Sabéis que el señor Cinzio es dueño de la gracia del Príncipe?

JUDÍO: Perdonad nuestra ignorancia.

COVIELLO: Es más. Quería que os procurase un permiso para poder ir en carroza con vuestras mujeres, llevar el sombrero negro⁴ e ir a ver todas estas cosas, estos palacios y jardines. Pero en verdad es un pecado ayudaros. Os daré estos cuatro torneses y podéis ir al diablo.

JUDÍOS: No los queremos, señor. Perdonadnos, Vuestra Señoría Ilustrísima.

COVIELLO: Si tenéis otra capa, un poco más larga que esta, traédmela.

JUDÍOS: Dejádnoslo por nuestra cuenta.

2 El tornés era una moneda acuñada originariamente en Tours, quizás en los siglos VIII-IX, introducida en el Reino de Nápoles por los Anjou. En el siglo XVII circulaba un tornés de bronce del valor de seis caballos, semejante a medio sueldo, emitido en 1581 y en uso hasta finales del siglo XIX.

3 Moneda de oro o de plata del valor de diez carlinos. El carlino, a su vez, era una moneda acuñada a partir de 1278 por Carlos de Anjou, rey de Nápoles y Sicilia.

4 La moda de la época exigía que los hombres usasen un sombrero negro. Sin embargo, con la promulgación de la bula del papa Pablo IV Carafa *Cum Nimis Absurdum*, de julio de 1555, fue exigido a los hebreos que llevasen en la cabeza un gorro amarillo, cada vez que saliesen. La Bula, además, confinaba a los hebreos dentro de los muros del ghetto, por entonces llamado *vicus o serrallo*, localizado en la zona del barrio de Sant'Angelo, por entonces una de las peores de Roma, y limitaba las actividades que podían desarrollar a la de ser cardador (artículo 6). Además de esto, debían vender sus propiedades a un precio inferior al verdadero, no podían contratar a cristianos como servidumbre y tampoco mantener ningún tipo de familiaridad con estos últimos. La bula disponía, además, que los hebreos fuesen obligados a llevar distintivos sobre sus prendas con las cuales pudiesen ser fácilmente identificados: los hombres, sombreros verdes claro y las mujeres velos o mantones del mismo color. La referencia a la carroza que deberían usar fuera del serrallo (y para la cual, obviamente era necesario tener un permiso especial), es quizás también una referencia sarcástica a la *giudicata*, sátira popular contra los hebreos representada sobre carros tirados por bueyes, durante el carnaval romano, en particular entre los siglos XVII y XIX.

Escena II

Cinzio y Coviello

CINZIO: Muy bien señor Coviello, muy bien; no podía hallarse una invención más bella.

COVIELLO: Es necesario encontrar estas invenciones. Cinzio mío, te lo digo con letras de molde: si quieres permanecer en esta ciudad y que Graziano te entregue a Angélica por esposa, se necesita dinero. En esta ciudad tuya no existe otro dinero ni te sirve otra cosa más que la gracia del Príncipe. Y cuando se te presenta la ocasión, sábelo ver, pues puedes ser asesinado tú y [también] él. ¡Oh, si Coviello pudiese hacer lo que tú puedes, por estas horas ya habría ganado un Perú!⁵ Escuchad: quien no roba, nada tiene y a quien nada tiene solo le queda cepillarse los dientes.⁶

CINZIO: Estoy decidido a no pedir otra gracia al patrón que la de tomar a la señora Angélica por esposa. Cuando obtenga esto, habré alcanzado todo lo que deseo en el mundo.

COVIELLO: Y si Coviello hiciese venir al señor Graziano con el sombrero en la mano y te rogara tomar a Angélica como esposa sin quedar en deuda con el patrón, ¿no sería mejor?

CINZIO: Esto no es posible porque yo no tengo ni un cobre⁷ y esto bien lo sabe el señor Graziano.

5 Desde que los hermanos Pizarro habían conquistado el Perú para encontrar los tesoros de los Incas, el nombre se había transformado en sinónimo de fabulosas riquezas. A lo largo de los siglos, son muchos los ejemplos teatrales en los que aparecerá esta idea; entre ellos, recordamos el momento del I Acto de la ópera *Madame Butterfly* con música de Giacomo Puccini y libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica (1898), en el que la tía de Cio Cio San, refiriéndose a Pinkerton dice, justamente, "Vale un Perú".

6 Expresión para indicar situaciones en las que no hay nada para comer.

7 *Giulio* en el original. Se trata de una moneda pontificia de plata, así llamada durante el pontificado de Julio II della Rovere. En 1504 el papa había aumentado el peso de la moneda que, a partir de entonces y al menos hasta 1508, paso a ser de 4 gramos. Más tarde será llamada *grueso* o *paulo* (por el papa Paulo III Farnese).

COVIELLO: Si no tienes un cobre, puedes tenerlo, si haces lo que te digo yo.

CINZIO: ¿Qué debo hacer?

COVIELLO: Quiero que vistas a cuatro lacayos con una librea que pueda maravillar, una calesa de terciopelo⁸ que se puede conseguir por cincuenta escudos al mes y un camarero; y que pregones que has recibido una herencia de cien mil escudos. Si no haces correr a Graziano, córtame este cuello. Basta con hacerlo durante tres meses, con seiscientos escudos logras todo esto, sin quedar en deuda con tu patrón.

CINZIO: ¡Muy bien! Si se puede hacer con seiscientos escudos de deuda, lo haré.

COVIELLO: Me dirás: ¿dónde están estos seiscientos escudos?

CINZIO: Sí, ¿dónde están?

COVIELLO: En la alforja tienes mil escudos de oro, en la alforja, si los quieres. Pero escucha: ¿no hay ningún gentilhomme extranjero, riquísimo y muy virtuoso,⁹ que

8 Coche de paseo tirado por caballos, de dos o cuatro ruedas, con la caja o armazón abierta por delante y con cubierta o techo plegable.

9 Se trata del caballero Alidoro, que aún no ha aparecido en escena. D'Onofrio retoma aquí la *Vita di Salvator Rosa* escrita por el pintor romano Giovanni Battista Passeri (Roma, 1610-1679) en su *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, publicada en Roma en 1772. En ella se cuenta que, en 1639, Rosa atacó en una comedia suya a Gian Lorenzo Bernini que se hallaba presente en la representación. Es por este motivo que el estudioso identifica a Alidoro con Rosa, visto como un pseudo-artista que busca infiltrarse en el taller de Graziano para sonsacar los secretos del gran maestro. Esta caracterización sería, pues, la manera con la que Bernini se toma revancha de su rival. La hipótesis presenta notables problemas: la comedia de Bernini fue escrita, probablemente, en 1644, y por lo tanto, entre el presunto ataque y la relativa venganza habrían pasado cinco años; en la comedia, Alidoro no es representado como un bribón, y finalmente parece obtener lo que deseaba, engañando a Graziano. Además, el conde Raimondo Montecuccoli (Montecuccoli, 1609 - Linz, 1680), en una carta al Duque de Módena del 13 de febrero de 1638, resume la comedia de Bernini en la cual algunos de los personajes tienen los mismos nombres que en la comedia de 1644, incluso un Conde Alidoro. Montecuccoli sugiere que, detrás del nombre, se esconde un ilustre personaje de la corte. Es posible que Bernini haya retomado el nombre de la propia comedia anterior, o que haya querido aludir nuevamente al personaje sugerido por Montecuccoli.

tenga deseos de ver una comedia con esas bellas perspectivas que suele hacer el señor Graziano¹⁰ y que desee dar mil escudos de oro a quien tenga ganas? (*Piensa*)¹¹ Quiero que vayas a lo de Graziano. Escucha.¹²

CINZIO: ¿Y si el señor Graziano...?

COVIELLO: No, escucha: tú tienes los oídos del Príncipe¹³ y Graziano no los tiene, sin embargo se pueden hacer estas trapisondas.¹⁴ Este es el arte que se sigue en la Corte.¹⁵ ¿Cómo podrían sobrevivir los pobres cortesanos? El barbero no busca quinientos escudos para,^{***16} y el secretario no se hizo de cincuenta mil escudos... Al patrón quiero que ahora le digas...

CINZIO: ¡Sí, sí, sí! Bien.

10 Aparece aquí por primera vez una referencia al caballero Alidoro y a su deseo de aprender los secretos de la profesión y de los saberes de Graziano. Coviello entonces, para sacar provecho de tal deseo, va construyendo el engaño junto con Cinzio.

11 En el manuscrito, luego del paréntesis sigue un largo espacio en blanco, seguramente para indicar una pausa en la acción, mientras Coviello piensa.

12 En el manuscrito, un largo espacio en blanco probablemente indica que Coviello está susurrando algo a Cinzio.

13 Sobre las relaciones entre el Príncipe y los miembros de la corte en un contexto de larga duración, véanse particularmente los ensayos de John Law (1995), "Il principe del Rinascimento" en Garin, Eugenio, *L'uomo del Rinascimento*. Laterza; de Salvatore Nigro (1991), "Il segretario" en Villari, Rosario, *L'uomo barocco*. Laterza, así como el magnífico estudio de Norbert Elias (1996), *La sociedad cortesana*. FCE (publicado por primera vez en 1969). Asimismo es interesante recordar el canevás de la poetisa, cantante y comediógrafa Margherita Costa (¿Roma?, 1600, ca. - ¿1657?) *Li buffoni* (1641). Dedicada al actor Bernardino Ricci, (a) el Tedeschino, se trata de una genial parodia de la corte medicea de su época, sobre la que nos encontramos trabajando en la actualidad.

14 *Mozzarecchiarie*, en el original. Efectivamente, a los ladronzuelos, como castigo, se les cortaban las orejas, de lo que se deriva luego el apelativo de *mozziorecchi*, que Zanni usará hablando de Cinzio y Coviello, al final de la escena III.

15 La cuestión de las falsedades de la vida de la Corte se nos revela como una tópica fundamental en la literatura renacentista y barroca. *Cfr.*, entre otros, el "Prólogo" a la edición definitiva de la primera comedia de Ludovico Ariosto, *Cassaria*, de 1529, el diálogo *Il Malpiglio* (*Diálogo de la Corte*) de Torquato Tasso, publicado en 1582, o bien el tratado *Della dissimulazione onesta* (*Acerca de la disimulación honesta*), de Torquato Accetto, publicado en 1641, pocos meses después de la muerte de su autor.

16 Se trata de una referencia a personas que eran seguramente muy conocidas en la Corte.

COVIELLO: Y quedará en deuda contigo. Esto es lo que significa ser un cortesano correcto: buscar mil escudos de oro, dar placer al patrón y a toda esta ciudad.¹⁷

CINZIO: Mirad si está el señor Graziano.

COVIELLO: (*Va, piensa y luego regresa*). Yo quiero mostrarme con Graziano como un hombre simple, no como un Zanni¹⁸ afeminado y ponerme a cuidar una vaca, bueno, ¿me entiende? ¿Me creería más si me disfrazo de malvado? Se me ve.

CINZIO: Bien, bien; lo diré yo también.

COVIELLO: (*Golpea*). (*Toc, toc*).

Escena III

Zanni, Coviello y Cinzio. Angélica

ZANNI: (*En la ventana*). ¿Qué quieres?

COVIELLO: (*Silencio*).

ZANNI: ¿Quién ha golpeado la puerta?

COVIELLO: Yo.

ZANNI: ¿Qué quieres?

COVIELLO: Yo no quiero nada.

ZANNI: ¡Ooh! Entonces, ¿por qué golpeas?

17 En el complejo sistema de las cortes italianas entre Renacimiento y Barroco, la cuestión de la legitimación del poder político se realiza, entre otras formas, por medio del embellecimiento de las ciudades. En este sentido, véanse, entre tantos otros, *Rinascimento e Barroco* de Eugenio Battisti (1960) y nuestro ensayo *Teatro y poder en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república* (2008).

18 *Zanni* es el nombre alterado probablemente de "Giovanni", "Gianni", "Gian" (*Zan, Zuan*, vale decir *Juan, Juancito*). Se trata de un nombre que era muy común en la zona de Bérgamo de donde es originario este personaje característico de la comedia del arte. Los *Zanni* provenían de los sectores más pobres de la sociedad y se caracterizaban por su gran astucia que los llevaba a armar y resolver intrigas fácilmente, siempre con el objetivo final de poder mejorar su propia situación y lograr saciar su hambre ancestral.

COVIELLO: Y si no te veía, ¿cómo quieres que te pregunte si no estaba el señor Graziano en casa?

ZANNI: ¡Qué gran escasez de cerebros que hay en el mundo! ¿Buscas al señor Graziano?

COVIELLO: Te digo que no busco nada; lo busca el señor Cinzio.

ZANNI: No está, el señor Graziano no está.

ANGÉLICA: *(En la ventana)*. ¿Quién busca al señor Graziano?

CINZIO: Lo buscaba yo, señora.

ANGÉLICA: El señor Graziano está; ahora lo atenderé. *(Le hace un gesto de que se quede quieto)*. ¿Qué manera de servir es esta? Viene un gentilhomme para hablar al señor padre y le dice que no está y [en cambio] está; ¿y por qué?

ZANNI: Porque de este modo pretendo servir bien al señor Graziano, para que no se aparte de estudiar cosas de importancia ni pierda el tiempo detrás de estos picapleitos.

ANGÉLICA: Qué picapleitos, qué picapleitos. Y tú quieres inmiscuir a un caballero de esta suerte, ¡eh! Sería necesario que lo supiese y aprendieses a hablar.

ZANNI: Haz que este servicio lo haga Rosetta, como ya ha hecho otros. Ya se sabe que está enamorada de esa bella melena y que lo querría para marido. Pero no lo logrará. El señor Graziano no es un necio. Quiere gente que tenga o virtud o dinero.

CINZIO: Este me ha sido siempre contrario. ¡Oh, es un mal bicho!

Escena IV

Graziano, Angélica, Zanni, Cinzio, [Rosetta]

GRAZIANO: ¿Qué rumor es este?

ANGÉLICA: El señor Cinzio quiere decirle una palabra

a Vuestra Señoría; él ha respondido que Vuestra Señoría no se encuentra.

GRAZIANO: Ha hecho bien.

ROSETTA: Ya lo sabía yo que Vuestra Señoría no le habría dado la razón a su hija y sí al glotón.

ZANNI: Quédate ahí, no vengas.

GRAZIANO: ¿Dónde está?

CINZIO: Reverencio a Vuestra Señoría.

GRAZIANO. ¿Qué desea?

CINZIO: Seguro que lo habré incomodado, pero cada tanto está bien distraerlo. Tanta aplicación es nociva para conservar al individuo. Pasan siglos, señor Graziano, antes de que la Naturaleza dé al mundo seres semejantes a Vos y por eso hoy que tenemos esta fortuna es necesario que todos busquemos conservarlo. Estas no son adulaciones. Sería necesario que Vuestra Señoría supiese lo que yo escucho allá,¹⁹ adonde llegan alemanes y franceses y españoles y de todas las naciones. Allí, en la corte, Ud. no es concebido como un hombre, sino como un Dios.²⁰ A nosotros, porque lo tenemos continuamente delante de los ojos...

GRAZIANO: ¿Deseas algo más?

CINZIO: Alteza, el otro día, cuando se empezó a hablar de sus comedias, (y aunque Ud. lo sepa)...

GRAZIANO: ¡Ay de mí!

CINZIO: ¿Se siente mal?

GRAZIANO: Se sienten algunos preámbulos que temo no poder calcular.²¹

CINZIO: No será nada. Digo, cuando se empezó a hablar de sus bellas comedias, Su Alteza hizo una alabanza tan grande, elogiando a Vuestra Señoría, como yo jamás le

19 En la Corte.

20 En mayúscula, en el original.

21 Hay aquí un juego de palabras con el verbo "sentire/sentirsi", en el sentido de "escuchar/sentirse".

había escuchado acerca de ningún otro virtuoso. Es bien cierto que no hay nadie semejante a Vuestra Señoría.

GRAZIANO: (*Sacude la cabeza*).

CINZIO: Advierta que Vuestra Señoría está obligada a corresponder a este amor que se le tiene. Vea, Su Alteza ama a Vuestra Señoría, y si yo fuese Ud. querría complacer su deseo y hacerle una comedia.

GRAZIANO: El amor no se corresponde con otra cosa que no sea amor. ¡Oh, cometería un gran error si quisiera devolver el amor que me tiene Su Alteza con una comedia! No, no. No quiero que Usted me haga pasar por maleducado; no quiero fastidios.

CINZIO: ¿Y si ahora dijera a Vuestra Señoría que me he tomado la licencia de comentárselo?

GRAZIANO: ¡Pero sí! Para decírselo claramente, me parece que Usted es demasiado desvergonzado. Usted no sabe lo incómodo que es hacer una comedia.²²

CINZIO: Creo que es verdaderamente incómodo, pero creo que mucho más incómodo es caer en desgracia frente al señor Príncipe por no hacerla. ¿Entiende señor Graziano?

GRAZIANO: Peroooo... ¿lo pide Su Alteza que yo haga esta comedia?

CINZIO: Sí que lo pide, Señor; y me ha dicho que si Ud. no quiere escuchar al Príncipe como se debe, que le diga claramente que así lo ordena.²³

22 La dificultad de encontrar un argumento y de escribir una comedia es un motivo tradicional entre los comediógrafos de la época. En este sentido, véanse como ejemplos los prólogos de las comedias *Assiuolo* (representada en 1549 y publicada por el editor veneciano Giolitto de Ferrari al año siguiente) del comediógrafo y notario florentino, partidario de la familia Médicis, Giovan Maria Cecchi (Florencia, 1518 - *ivi*, 1587) y *Gli straccioni* (compuesta en 1543, pero editada póstuma, en Venecia, por Aldo Manuzio, en 1582) de Annibale Caro (Civitanova Marche, cerca de Ancona, 1507 - Frascati, 1566), poeta, traductor y secretario del duque de Parma, Pier Luigi Farnese.

23 Domenico Bernini, hijo de Gian Lorenzo, en su *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini* (Roma, 1713) menciona que el cardenal Antonio Barberino había insistido a su padre para que escribiera y preparara una comedia y aclara que "el caballero, o persuadido o violentado, aceptó."

GRAZIANO: ¡Ah! Me lo podía aclarar desde el principio.

CINZIO: ¡Eh! Yo quería poder narrar a Su Alteza que no solo no he tenido necesidad de ordenárselo, sino que, además, he descubierto que Vuestra Señoría ya tenía el deseo de hacerla para corresponder en parte a las gracias que recibe de Su Alteza. De este modo, Vuestra Señoría habría ganado mucho, mientras que, de esta otra forma no recibirá gracia alguna.

GRAZIANO: ¡Oh, vamos! La comedia se hará.

CINZIO: Y yo, que profeso el serle un buen amigo, comunicaré a Su Alteza el gran deseo que Usted tiene de servirlo.

Escena V

Graziano, Zanni, Rosetta

GRAZIANO: ¡Envaneciéndome con todos esos elogios, ay de mí, lograrán que yo haga lo que quieren!

ZANNI: Cuando los cortesanos encuentran un balón inflado juegan con él como desean.²⁴

GRAZIANO: El Príncipe me ama, bribón.

ZANNI: Por cierto, no es gran cosa que los príncipes se enamoren de los Grazianos.²⁵

GRAZIANO: Es imposible hacer esta comedia. Son cosas que requieren toda la concentración de un hombre y me he aplicado a materias diversas durante mucho tiempo. Sería necesario tener dos o tres tex...²⁶ ¿cómo se podría evitar hacerla? ¿Fingiendo estar mal?

24 Zanni hace entender que Cinzio, siendo un cortesano, actúa por propio interés.

25 En el manuscrito siguen estas palabras escritas por la misma mano, pero borradas con una línea: "Graziano: ¿Cómo se podría ahora hacer o no hacer esta comedia? – Zanni: No haciéndola".

26 Textos.

ZANNI: Solo una cosa podría hacerse y creo que sería posible porque es algo natural. Por Vuestra edad o por los grandes estudios es verosímil que Vuestra Señoría tenga la cabeza debilitada. Ahora bien, habría que agregar algo más por el estilo, ¡icáncer!, que el cerebro le da vueltas y fingir estar loco²⁷ y comenzar a hacer locuras, qué se yo, teñirse la barba para parecer joven, no comer, no dormir por el mal de los franceses o de los españoles,²⁸ encolerizarse con la esposa cuando se comporta como una mujer pía.

GRAZIANO: Lo sé.

ZANNI: No querer beber vino por causa de la gota. Creer que solamente el aire de la propia viña es perfecto y construir un pequeño palacio decorado para complacer a los amigos.

GRAZIANO: Y gastar el patrimonio por ser un estúpido.

ZANNI: Sí señor. Creer que se puede emerger aniquilando a un amigo.

GRAZIANO: Gran locura.

ZANNI: Creer que se puede vivir contentos en este mundo.

GRAZIANO: Enorme locura: pero vamos con calma. Hoy en día, estas cosas no serán reconocidas como locuras porque se las ve hacer a los hombres más prudentes del mundo. Para poder ser considerado loco antes sería necesario hacer el bien a los enemigos, amar al prójimo más que a uno mismo.

27 El tema de la falsa locura era un motivo muy común en las comedias de la época. Véase, por ejemplo, la lista de las comedias impresas en los siglos XVI y XVII en la *Drammaturgia* de Leone Allacci (1755, reimpresa por G. B. Pasquali. Turín, Bottega d'Erasmus, 1961). Todo el discurso que sigue es también una alusión irónica a la moda contemporánea (teñirse la barba para parecer más joven, que es, justamente, lo que hará Graziano), y a convenciones literarias tradicionales (no comer y no dormir, generalmente asociadas con el amor excesivo y aquí, en cambio, cuestiones relacionadas con enfermedades venéreas).

28 Se hablaba de "mal francés" o de "mal español", según quien lo nombrara, para referirse a la sífilis, mal ampliamente difundido por entonces.

ZANNI: ¡Más que a uno mismo! ¡Oh, son verdaderas locuras, estas!

GRAZIANO: Y, empero, para ser considerados locos, habría que hacerlas.

ROSETTA: Señor Graziano. Por una vez, escuche un poco a una ignorante.

GRAZIANO: ¡Ah, bella ignorante! Sí que te quiero escuchar, sí. Dime, dime Rosettina, que con solo perfumarte me consuelas. Aconseja, aconseja un poco al patroncito.

ROSETTA: Ya, ya; ya sé que ahora no tengo tantas ideas como para poder aconsejaros.

GRAZIANO: ¡Tienes todas las que me bastarían! ¡Oh, si pudiera darte un besito sobre eso!

ZANNI: ¡Usted, que es viejo, finge amar a una muchacha! Esta también es una locura.

ROSETTA: Uh, bien fresco está Vuestra Señoría, queriendo recibir consejo de un idiota como este. Y dónde está el juicio, y dónde está la conciencia de arruinar a esa pobre hija, que se diría que es hija de un loco. ¿Y quién querrá tomarla como esposa?

ZANNI: Hoy en día se buscan dineros, no cerebro.

ROSETTA. ¡No es cierto, eh! Los que son como vos dan más importancia al dinero que al cerebro. (*Llora*) ¿Qué tiene que ver mi bello patroncito, que es el hombre más virtuoso de todo el universo, con estos loquillos,²⁹ atado

29 La mención al Hospital de Santa María de la Piedad de los Loquillos (*Ospedale di Santa Maria della Pietà dei Pazzarelli*) nos permite saber que la acción transcurre en Roma. Este hospital, fundado en 1561 en el Palacio Iacovazzi, cerca de plaza Colonna en Roma (San Bartolommeo dei Bergamaschi), era el lugar donde se encerraban a los enfermos mentales. Hasta 1635 la confraternidad usaba métodos terapéuticos dictados por la caridad humana, pero a partir de ese año, nuevas disposiciones (llamadas "reglas barbarianas", por haber sido impuestas por el cardenal Francesco Barberini) impusieron métodos basados en la fuerza y el terror para confinar a los internados. Para entender las formas del sometimiento físico de la primera modernidad, véase Foucault, Michel (1961). *Historia de la locura en la época clásica*, en especial el vol. I.

como las bestias, con ese sombrero verde y un tropel de bribones alrededor con las bolas caídas³⁰ y los pitos que hay que levantar con un guinche, por qué, pues? ¡Para no hacer una comedia!

GRAZIANO: No llores, Rosettina, mi bella, no llores, porque, en verdad, me harás enloquecer.

ROSETTA: ¿Es poco honor, este, que el Príncipe te ruegue tanto para que el más favorito entre sus favoritos haga una comedia? ¿Acaso te ruega que le entregues el patrimonio³¹ o el honor? Si el señor Graziano hace esta comedia, complacerá al señor Príncipe y a toda esta ciudad y recibirá bellos honores como se acostumbra cuando algo se elogia.

GRAZIANO: ¡Ah! ¡La voy a hacer! Trae la mesita y veteeee... ahor... a escribir.

ZANNI: Si haceis esta comedia corréreis un riesgo.

GRAZIANO: No quiero pensar en otra cosa que en hacerla.

ZANNI: Cuando en los asuntos entra la pasión, icáncer!, la razón no tiene más lugar.

GRAZIANO: Lo que me dirá mi Rosettina es lo que se hará.

ROSETTA: Lo que le he dicho, ya lo he dicho. No es que me lo ha hecho decir la señora Angélica.

ZANNI: Ya, ya.

GRAZIANO: La mayor dificultad radica en encontrar un argumento.

ROSETTA: ¿Y quiénes serán los personajes?

30 *Pere cotte* en el original. Uno de los modos para decir testículos (*pere*) flojos (*cotte*). Por extensión, individuo débil, cobarde e indeciso.

31 *Robba*, en el original. En este contexto, la palabra indica los objetos de la vida material anhelados por los sectores más humildes. Es el mismo término que, a fines del siglo XIX sería utilizado por los escritores de la corriente *verista* (Luigi Capuana, Giovanni Verga, entre otros) con la misma finalidad, pero que ya encontramos en dramaturgos de la primera mitad del siglo XVI como Angelo Beolco, el Ruzante.

ZANNI: Una parte la hago yo, pues es necesario que en la trama participen incluso las siervas.

GRAZIANO: La trama significa un tejido interesante, ¿me entiendes Rosetta? ¡Ayuda un poco a tu patroncito!

ROSETTA: Si no queréis otra cosa que una linda trenza, dejadlo por mi cuenta, que yo voy a hacerla, en especial ahora que todas se usan a la francesa, sin hebillas.³²

GRAZIANO: Por mí, que los franceses ahora sujeten las trenzas como quieran.³³

ZANNI: Recordad que la otra vez dijeron que fue gruesa.³⁴

ROSETTA: Lo grueso es bello.

GRAZIANO: Bien. Esta es la compañía que actuará. ¿Dónde estás? Vamos, llama a Iacazza.³⁵

Escena VI

Graziano, Iacaccia, Rosetta

IACACCIA: Servidor del señor Graziano. Salud y dinero.

GRAZIANO: ¿Vos no trabajasteis cuando se hizo aquella gran comedia?

32 Rosetta ha confundido *intreccio* (trama, argumento) con *treccia* (trenza), explicando que ahora es fácil hacerlas a la francesa, dado que ellos las hacen sin hebillas. En la traducción, el juego de palabras pierde parte de su jocosos doble sentido.

33 Graziano responde irónicamente con una alusión obscena, tergiversando intencionalmente el significado de *presa* (hebillas).

34 La licenciosidad de las comedias de Bernini (cuestión ampliamente debatida desde los orígenes mismos del teatro cómico moderno en Italia) es mencionada en la carta de F. Mantovani del 3 de febrero de 1646 al Duque de Mantua: "Dos veces en casa de la Señora Doña Olimpia fue recitada la Comedia del Caballero Bernini. Si se desean desmenuzar los equívocos de los cuales está llena, la misma es demasiado libre y escandalosa, por lo que el cardenal Caraffa y otros escrupulosos que estaban allí quedaron profundamente escandalizados." D'Onofrio, 1963: 99 y ss.)

35 Así en el original.

IACACCIA: Sí, sí, yo participé. ¿Y quién si no yo mismo preparó el bastidor del que debían salir esos diablillos?

GRAZIANO: ¡Bien resultó un bastidor del diablo!

IACACCIA: ¡Ey, Dios sereno, por favor, no me hagáis blasfemar! Si me hubiesen dejado hacer lo que tenía en mente, juro³⁶ que hubiesen tenido mucho para ver, lo juro. Pero, ¿qué queréis?, cada uno quería hacer su trabajo y no había nadie que conociese de maderas para la construcción.

GRAZIANO: Peroooo...

IACACCIA: Ja, ja, sí.³⁷

GRAZIANO: Os daré los planos, el perfil y la alzada. ¿Tenéis ánimo para ocuparos de esto?

IACACCIA: ¿Si tengo ánimo? Contadme un poco de qué se trata y luego, si les parece bien, me confiarán el trabajo. ¡Por una vez hagamos una parte del telón suelto!

GRAZIANO: Llama a ese carpintero de Città di Castello, el pintor Cochetto, que venga ya.

IACACCIA: Ahora mismo lo traigo.

GRAZIANO: Quiero encontrar ciertos bocetos que hice una vez.³⁸ Rosetta, si vienen, avísame.

36 *Giuramacone*, en el original. Bernini pone en boca de Iacaccia vocablos característicos del habla judeo-romanesca de su tiempo. Véase el interesantísimo estudio de Fortis, Umberto. (2006). *La parlata degli ebrei di Venezia e le parlate giudeo-italiane*. Giuntina.

37 *Gazza, gazza*, en el original. Se trata de una de las tantas expresiones dialectales utilizadas por Iacaccia, de significado incierto.

38 De esta frase se desprende que Bernini reutilizaba ciertas escenas pertenecientes a comedias anteriores.

Escena VII

Rosetta (está cosiendo cordones de seda); Angélica (borda);
Iacaccia y Sepio, Graziano

ROSETTA: Decidme un poco: ¿he sabido hablar bien? ¿No fueron oportunas esas cuatro lagrimitas?

ANGÉLICA: Ni el haber hablado bien, ni las lágrimas habrían podido convencer al señor padre, pero sucede que te ama, te escucha con gusto y desea complacerte. ¡Oh, cuán necesario es hacer que los asuntos sean conducidos por la persona amada! Si hubiese hablado yo, habría arruinado todo.

ROSETTA: Seguro, porque ya se dio cuenta de que Vuestra Señoría está enamorada del señor Cinzio y de que la cuestión de esta comedia es cosa del señor Cinzio.

ANGÉLICA: He sentido gran placer de que el señor padre se haya decidido a hacerla, pues he observado que cuando el señor Cinzio hablaba del asunto a mi padre, insistía mucho y cuanto más lo esquivaba, tanto más insistía el señor Cinzio. Esto me hace creer que, por mi amor, haya aquí algún artilugio. El augurio es bueno porque todas las comedias terminan en bodas. ¡Quién sabe!, quizás, que gracias a esta comedia yo sea su esposa.

ROSETTA: Imaginaos que el pobrecito no debe pensar en otra cosa. Pero ¡gran cosa!, más pienso decir que el señor Príncipe la ama tanto, no ve por otros ojos y no le da casi nada: ¡linda manera de amar que es esta! ¡Yo más bien querría que no me amase y me diese algo!³⁹ ¡Oh, aquí están, señor Graziano, han venido!

39 Desde la época de las comedias de Ruzante, personajes femeninos como por ejemplo la inolvidable Gnuva (protagonista del *Parlamento di Ruzante che iera vegnú de campo*, de 1522-1523, ca.) preferían más comida y menos lances amorosos. En términos generales, este pedido se asocia, históricamente, a períodos de carestía que afectaban a buena parte de la población.

IACACCIA: ¡Oh, esta Rosetta se me vuelve fastidiosa! Si el señor Graziano me pone a trabajar aquí con ella, que se la lleve de aquí, que tengo que hacer.

GRAZIANO: ¿Dónde está el pintor?

IACACCIA: Ahora vendrá.

GRAZIANO: ¿Os lo ha dicho?

IACACCIA: Sí señor.

GRAZIANO: Deseo hacerle dos o tres cambios de escena y que vosotros trabajéis aquí porque no quiero que nadie las vea.⁴⁰ Si las hacéis... colocadlas aquí, que el cortesano no las vea; pues, cuando se descubren ya no son bellas. Traedme aquí las maderas y las herramientas para trabajar y, sobre todo, si queréis servirme, no debéis hablarme.

IACACCIA: Yo ya se lo dije.

SEPIO: En cuanto al parlotear... (*pausa*) ¿Este trabajo lo pagará Vuestra Señoría?

GRAZIANO: Lo pagará el Administrador.⁴¹

SEPIO: Si paga Vuestra Señoría yo serviré con mucho gusto, de otra forma no quiero hacer nada.

GRAZIANO: Pero, ¿por qué y por qué?

SEPIO: Estos son trabajos que se hacen siempre apurados, hay un gran desperdicio de madera; terminada la fiesta, todo se rompe y es robado.⁴² Los canónicos de la Iglesia,

40 Las comedias de Bernini eran famosas por los efectos especiales y por los cambios de escena. La necesidad de que los efectos especiales que Graziano está preparando se mantuvieran secretos es uno de los temas principales en torno a los cuales gira toda la historia.

41 El "maestro de casa" (*Mastro de Ca*) era el administrador de la casa de los nobles. La costumbre de emplear a un "maestro de casa" parece que se remonta a inicios del siglo XVII y varios manuales fueron impresos, justamente, en ese siglo.

42 Esta "cultura de la escena", de la que hemos hablado en nuestro Estudio Preliminar, tenía mucho de efímero, en tanto buena parte de las obras realizadas, inclusive por artistas de primerísima línea, estaban destinadas a embellecer diversos momentos festivos (matrimonios, nacimientos, torneos, llegadas de figuras importantes) precisos. Una vez concluidos estos, tales obras se "desmontaban", reutilizándose de otra forma y en otros lugares y contextos, o bien, según los materiales con los que hubiesen sido realizadas, simplemente se destruían.

que no entienden, comienzan a decir que recitarán el Miserere. Pensadlo vos; yo sufro y me acongojo noche y día por entregarlo.

IACACCIA: Te pertenezco, lo juro. Ha hablado cual no haría siquiera un astrólogo. Vos no conocéis a estos astutos, a estos bribones calcados todos iguales, cuando se les entrega la cuenta se la llevan a los muertos, miran para otro lado y luego ianda a encontrarlos! Yo no trago sapos, te lo digo. Cuando se les ha dado la propina, la cuenta se desliza y pasa.

GRAZIANO: Y no tan mal.

IACACCIA: Despacio. No es nada cuando ha pasado la cuenta; el problema está en poder cobrar el dinero. Comienzan a darte una nada, te tienen agarrado hasta la noche de la vigilia de las fiestas, por lo que el hombre preferiría la cárcel con tal de tener un poco de plata: y allí es necesario ahogarse. Es necesario aceptar lo que te den. El resto hay que agarrarlo o en escasos doblones⁴³ o en tantos bolonienses⁴⁴ ¡Oh, cómo sobrevive un pobre hombre!

GRAZIANO: ¡Oh, pobres príncipes asesinados por los ministros! ¡Vamos, Graziano, serías malo si te oyese! Es necesario escuchar a la otra parte. Y que no digan que lo que vale diez te dicen treinta y que para hacerte que les creas te muestran cien recibos falsos y hacen mil falsos juramentos; las lágrimas y los gritos que lanzan al cielo, que el hambre los ha arruinado y que para hacer ese trabajo han empeñado todo; y así te muestran los recibos del Monte.⁴⁵

43 La *doppia* era una moneda de oro, del valor de dos ducados.

44 El *bolognino* era una moneda de poco valor.

45 La creación del "Monte della Pietà" romano fue realizada a instancias de los Frailes menores, patrocinados para esto por el papa Paolo III Farnese quien, en 1539 (casi un siglo después del que había sido fundado en Ascoli Piceno) aprobó la constitución de una Congregación de personas que pudiesen prestar a los pobres que empeñaban algún objeto, dinero sin interés. El capital

En suma, quien no es ducho, cae como un chorlito. Una vez que ha obtenido el dinero, se los encuentra enseguida en la hostería y allí se van de boca: “¡Lo jorobé bien a ese Administrador que se hace tanto el inteligente y lo he engañado bien!” Las lágrimas y los juramentos de los artistas a mí no me conmueven.

GRAZIANO: El hecho es que quien hace de Administrador recibe el porcentaje de las ganancias.

SEPIO: Alguno, si, hay alguno de estos, pero bien veo que cae en desgracia.

GRAZIANO: ¡Vamos! ¿Queréis que os lo diga? Sois todos una manga de bribones. Si no queréis tratar con el Administrador ordenaré a mi mujer que os dé el dinero; y trataréis con ella.

IACACCIA: ¡Bah, no es cierto!

SEPIO: ¿En cuestión de intereses con las mujeres? Se hace más rápido con el Administrador.

IACACCIA: Como se dice: “los zapatos gruesos pero el cerebro fino”.⁴⁶ Creemos que es grueso.

GRAZIANO: Demasiado grueso. ¡Vamos! Continúad con alegría y os espero.

inicial de la Congregación se juntó a partir de las limosnas entregadas por los miembros de la misma. La primera sede se encontraba en las cercanías de la Iglesia de Santa Lucia del Gonfalone, pero su crecimiento fue tal que, a partir de 1604 se instaló en su sede definitiva cerca de la Iglesia de la Santissima Trinità dei Pellegrini.

46 Cfr. *Bertoldo e Bertoldino* de Giulio Cesare Croce, publicados junto con el *Cacasenno* de Adriano Banchieri en 1620.

Escena VIII

Coviello y Cinzio. Rosetta

CINZIO: ¡Me salió muy bien! El Duque, inmediatamente después de almorzar, pasa por la galería y se va a descansar. Hice que me encontrara en la galería, con un libro en la mano, a la hora en la que él suele pasar, y apenas me vio: —“¿qué leéis?”— “Justamente leía que las obras de los hombres insignes immortalizan a los príncipes. El gran soldado les adquiere los reinos; la pluma de un historiador lo hace famoso en todo el mundo; el dibujo de un arquitecto le erige una mole soberbia y el cincel del escultor excelente, para vergüenza de la muerte, lo petrifica en una piedra; y esta fortuna (un poco de adulación)⁴⁷ no la tiene sino aquel príncipe que es amante de la virtud como lo es Vuestra Excelencia. Vos tenéis al tal en las armas, al tal en las letras, al tal en esto, al tal en esto otro” y sin detenerme: “un hombre tan insigne y tan servidor de Vuestra Excelencia, que admira tanto la agudeza de su ingenio, su magnanimidad, la altura de sus pensamientos, la rectitud de su justicia”: y he hecho una fanfarronada.

COVIELLO: Has descripto todo aquello que no tiene.

CINZIO: Agregando más de lo que el señor Graziano me había dicho: “Oh, si supiese qué hacer para ganarme su gracia, icómo lo haría con gusto!” Yo, rápidamente, aprovechando la ocasión: “sabiendo”, digo, “cuánto Vuestra Excelencia desea complacer a la ciudad”, le respondí, “si este año hicieseis a Su Excelencia una de aquellas bellas comedias vuestras, creo que les daríamos un enorme placer”. Inmediatamente, él, digo, me agradeció y dijo: “Sí, señor, que la quiero hacer y quiero

47 Esta expresión entre paréntesis la dice Cinzio dirigiéndose a Coviello.

comenzar precisamente ahora”. ¿Qué crees que hizo el Duque cuando le conté esto?

COVIELLO: ¿Qué cosa?

CINZIO: Me estrechó los brazos alrededor del cuello y me besó y luego me dijo estas precisas palabras: “Mi querido Cinzio, escucha, tú no podías hacerme una cosa de mayor gusto, ni más grata”.

COVIELLO: ¡Ay de mí, qué cosa mala cuando los príncipes tienen este vicio!

CINZIO: ¿Qué vicio?

COVIELLO: ¿Qué vicio? Satisfacer la generosidad de su ánimo con daros un abrazo y un beso; ¡buenas noches! Ingéniate nomás encontrar algo gracias a estas astucias, pues si no, mueres en el hospital.

CINZIO: ¡Eh, podría ser que esperara algún puesto libre apto a mis capacidades y me acomodara para siempre!

COVIELLO: Me río; cuando tienen este vicio, se lo arrastran hasta la muerte.

CINZIO: No se puede hacer otra cosa. Ahora bien, tuvo tanto placer que dijo: “vaya a buscar a Graziano, que yo mismo —dijo— quiero agradecerle”.

COVIELLO: ¡Ay de mí, la otra! Si el señor Graziano le habla, escóndete hasta que le digas que tú lo has...⁴⁸

CINZIO: Como rápidamente lo remedíe yo. Dije: “si Vuestra Excelencia demuestra saberlo, el señor Graziano no sentirá más placer porque él quisiera hacérsela ver de repente. Si Vuestra Excelencia quiere ver algo y complacer a este hombre, que así se lo he prometido también yo, deberá guiarlo bien”.

COVIELLO: ¡Oh, ahora empiezo a aprender tu arte! Ahora tú nos has arreglado el asunto con Graziano y con el

48 Coviello teme que si el Príncipe y Graziano hablan, se sabrá que quien había solicitado la comedia había sido el mismísimo Cinzio.

Príncipe y yo con el señor Alidoro, y así, para estar seguro, le he arrebatado de las manos el contrato escrito y, para mayor seguridad, todas las obligaciones del Monte y me ha dicho así: “si tú me das la certeza de que yo pueda ver qué reglas, qué modo tiene el señor Graziano para hacer estas escenas, estas perspectivas, quiero darte una buena recompensa. Me he dado cuenta que para aprender estos secretos derrocharía mucho dinero”.

CINZIO: Para esto encontraremos gran oposición en Graziano; bien sé yo que no quiere que nadie vea.

COVIELLO: Traffichino⁴⁹ podría, aunque es contrario a esto y es malo, pero cuando aquel le haga ver las doblas⁵⁰ le dejará ver lo que quiera. Esta comedia te hará tener a Angélica por esposa.

CINZIO: Y tu ingenio.

ROSETTA: Eh, shh, shh... La señora Angélica querría decir una palabra que importa muchísimo al señor Cinzio; cuando veréis puesta la señal en la ventana, decidle que venga aquí, hasta la puerta, ¿sabéis?

CINZIO: Ah, sí. Graziano ya ha comenzado a reposar. Uy, uy, aquí está.

Uno se va por aquí y el otro por allá. Concluye el acto.

49 Es el sobrenombre de Zanni.

50 Moneda de oro.

Acto II

Escena I

Iacaccia con los carpinteros, Zanni

IACACCIA: Apoyad aquí e id a buscar las herramientas.

ZANNI: *(Con los dedos)*.¹

IACACCIA: Yo ya comí.

ZANNI: Que os haga buen provecho.

IACACCIA: ¿El mecanismo de las máquinas para cambiar
las escenas de la comedia?

ZANNI: Sí.

IACACCIA: ¿En serio? ¿Usted sabe hacerlas?

ZANNI: ¿Si las sé hacer? ¿No ve que las tengo en la punta
de los dedos?² Quien quiere aprender la profesión de
Graziano tiene que ser constructor de máquinas.³

1 Hace el gesto de cerrar el puño con el pulgar entre los dedos índice y medio, imitando el aspecto de una vulva. Se trata de un gesto obsceno dirigido a una persona en particular o bien al cielo, en señal de imprecación.

2 Se refiere al mismo gesto recordado *supra*.

3 *Machinatore* en el original. El artista-escenógrafo es llamado *machinatore*, vale decir quien diseña

IACACCIA: ¿Hay que hacer nubes?⁴

ZANNI: ¡Nubes, nubes!

IACACCIA: Abre un poco los ojos que enseguidita vengo.

ZANNI: ¡Oh, veo vagar bellas nubes por el aire! En efecto, donde está la naturaleza, está el artificio.⁵ Que el Príncipe, que es la bondad y la cortesía en persona, para ver la obra de un virtuoso como lo es el señor Graziano, tenga que encargársela con tanto vigor, no es cosa natural sino artificiosa. Aquí debajo está la máquina. Considero que Coviello es el más grande astuto que vive en esta ciudad. Cinzio es cortesano y están juntos. Cortesanos y astutos, juntos y unidos, ¡buenas noches! Si pudiese saber el secreto, tendría suficiente ánimo para tomar los recaudos necesarios contra sus argucias. Para pescar los secretos del corazón del hombre no existe otro medio que la mujer, máxime cuando el hombre está enamorado: a ella le dice todo. La señora Angélica, pues, podría aclarar, sí señor... Ahora sería necesario encontrar alguna invención que le fuese útil a Angélica para que, por su interés, nos revele el secreto (*Se golpea y piensa.*) ¡Sí, no es mala, no. ¡Oh, si me saliese bien! (*Se rasca.*). ¡Señora Angélica! Os debo dar dos noticias, una buena y otra mala, pero Vuestra Señoría la puede remediar. La buena es que, si bien Vuestra Señoría nunca ha querido fiarse de mí y siempre ha creído que yo le era contrario, al mostrársele desfavorable, hemos obligado al señor Graziano a

y fabrica las máquinas. El término en italiano se presta a un divertido juego de palabras, en tanto *machinatore* es también el embrollón de la comedia.

- 4 "Nubes" y "cielo" son los únicos efectos especiales que se mencionan en la comedia y nunca son nombrados como máquinas particularmente elaboradas, aunque uno de los temas principales es el tentativo de Alidoro de robar los secretos que están detrás de estos efectos especiales.
- 5 En relación con la cuestión de las tensiones entre naturaleza y artificio, concepto introducido por Aristóteles, reenviamos al exhaustivo ensayo de Tamburini, Elena. (2017). *Culture ermetiche e commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*. Aracne.

aceptar que el señor Cinzio fuese vuestro esposo. ¿Le gusta esta noticia?

ANGÉLICA: Me gusta tanto que, si esta otra fuese la noticia de la muerte, moriría contenta creyendo morir como su esposa.

ZANNI: La mala nueva es que al señor Graziano se le ha puesto en la cabeza que el señor Cinzio es la causa de que esta comedia se haga para hacerlo enfermar, y por eso ha resuelto mandarlo a... cincuenta millas de aquí,⁶ es regla finísima que no se puede enviar una carta que no se abra... es esta su ruina. Vuestra Señoría, que está acostumbrado a estar libre, a ver a su amor a todas horas, al no poder verlo más, ni escucharlo, ni siquiera recibir noticias, [siente que] son cosas para morir. Por otra parte, cuando el señor Cinzio no os vea ni escuche más, lejos de los ojos, lejos del corazón... Él es un joven bello y favorito, tiene mil ocasiones para conversar con damas, no pasarán quince días que se enamorará de alguna otra.

ANGÉLICA: ¡Ay de mí, basta! Tú me has dado la vida y la muerte en el mismo instante. (*Se sienta con gran agitación, suda*).

ZANNI: Tranquila, hay un remedio.

ANGÉLICA: Un poco de veneno sería mi remedio.

ZANNI: Un sudor frí...⁷ lo he descrito muy vivazmente.

ANGÉLICA: ¡Cinzio mío, no te veré más... no te veré más!

ZANNI: Vuestra Señoría puede remediarlo ahora mismo.

Mande llamar al señor Cinzio, que yo me quedaré en la cámara de vuestro padre a hacer las cuentas.

ANGÉLICA: Ah, sí, sí.

6 En el manuscrito falta el nombre de la localidad, distante cincuenta millas de Roma.

7 Según la medicina de la época, el sudor frío era causado por una tristeza repentina.

ZANNI: Y habladle y obligadlo, en nombre de vuestro amor, a que os diga la verdad: si verdaderamente el señor Príncipe ha ordenado que se haga esta comedia o si es un artificio suyo para alcanzar algún propósito en particular. Si ha sido comando y orden del Príncipe, él es tan dueño que no le faltará manera de alejarlo; si es su idea, podrá decir lo que sucederá y lograr que ya no se haga. Pero es necesario decírselo bien, ves. Entonces se sabrá si os ama.

ANGÉLICA: No tengo miedo de que no me diga la verdad; ya le he hecho saber que deseo hablarle. Cuando puedas entretener a mi padre avísame, que le haré una seña.

Escena II

Zanni, Cochetto, Graziano, Rosetta, Iacaccia, [otro] Graziano

ZANNI: ¿Quién es este?

COCHETTO: Pss, pss.

ZANNI: Se está equivocando; ¿qué desea?

COCHETTO: Segvidor de Vuestra Señoría, por mi fe, que es una cosa gentil. Cuando no os resulte incómodo, entonces recibiréis el favor.⁸

ZANNI: ¿Cómo dice?

COCHETTO: ¿Sois segvidor de esta casa?

ZANNI: Sí señor.

8 El francés Cochetto, que pinta las escenas de Graziano, habla un italiano con fuerte acento francés. El efecto cómico de la escena ideada por Bernini se pierde en la traducción (aunque hemos querido reproducir algunos posibles efectos sonoros). La tradición del teatro cómico de la época solía jugar con estos efectos lingüísticos y fonéticos alterados. Los mismos contribuirían enormemente a la creación de algunos de los más notables tipos cómicos de la comedia del arte.

COCHETTO: Haced que yo pueda negociar rápidamente, así podré irme.

ZANNI: Decid, ¿adónde pensáis ir?

COCHETTO: A Italia.

ZANNI: Si quieres estar en Italia es necesario que seas un poco más educado y tengas más respeto por las mujeres.

COCHETTO: Vuestra Señoría, discúlpeme si he sido maleducado al no besarlo. Se dice que en Italia no se usa.⁹

ZANNI: ¡Oh, oh, Vuestra Señoría se está equivocando, ves!

COCHETTO: ¡Eh! ¡Dadme el recado!

ZANNI: ¡Ah! ¿Con que quieres burlarte de mí?

COCHETTO: ¡Qué burlas, qué burlas! He venido para negociar y regresar a mi casa. Tic, toc.

ZANNI: Despacio, despacio. ¡Ayuda, señor Graziano!

GRAZIANO: ¿Qué pasa? ¡Oh! Señor Cochetto, justamente estaba pensando en vos. Me parecía extraño que no vinieseis.

COCHETTO: ¿Qué necesitaríais ahoga?¹⁰ Villano travieso, jamás ha querido dag recados.

GRAZIANO: ¿Y por qué?

COCHETTO: ¡Oh, ha sido muy descortés!, Me ha dicho que soy un maleducadó pogue no he besado a las señoras; sé que en Italia no se usa.

GRAZIANO: Estás loco, ¿no es cierto?

ZANNI: Estoy locó, estoy locó, sí señog.

GRAZIANO: Señor Cochetto, tengo que pintar algunas perspectivas y, sabiendo que en esto vos sois el primer hombre que existe...

9 En esa época, la moda de besar variaba de país en país. Dado que en Francia no existía la costumbre de besarse cuando alguien se encontraba con otra persona, Zanni debe instruir a Cochetto acerca de cómo debe comportarse un gentilhomme en Italia. Estas diferencias de comportamiento social se discutían también en las obras médicas contemporáneas.

10 Ahora.

COCHETTO: Oh, disculpe Vuestra Señoría: en materia de perspectivas no existen similares a las españolas.¹¹ Segvidor de Vuestra Señoría.

GRAZIANO: ¿Pero por qué me da esta respuesta?

COCHETTO: Porque sí. Porque Vuestra Señoría bien sabe que las perspectivas no consisten en otra cosa que en hacer aparecer aquello que no es. Para hacer esto no existe nada igual a las españolas. Segvidor de Vuestra Señoría.

GRAZIANO: Yo me conformo con lo que saben hacer los franceses. Dos cosas deseo de Usted, si me quiere ayudar... discreción y rapidez.

COCHETTO: En cuanto a la rapidez, ya mismo le estoy siguiendo; segvidor de Vuestra Señoría. (*Y se va.*)

GRAZIANO: Tal vez me ha servido demasiado rápido. Este es tan loco cual un gentilhomme.

COCHETTO (*vuelve.*): En cuanto a las discreciones...

GRAZIANO: Servidor de Vuestra Señoría.

COCHETTO: He pensado una cosa: si Vuestra Señoría no me dice qué quiere que haga, cómo quiere que las diga...; no sé si me ha comprendido.

GRAZIANO: Haga traer aquí cola y yeso, color y a alguien que lo ayude, que les diré qué es lo que hay que hacer. Hay muchos bastidores¹² para pintar.

COCHETTO: Inmediatamente.

11 D'Onofrio se basa en este comentario sobre las escenografías españolas para datar la comedia, sugiriendo que debe haber sido escrita durante el pontificado de Urbano VIII (muerto en julio de 1644), favorable a los franceses. A pesar de que la fecha propuesta por D'Onofrio es probablemente correcta, no debe olvidarse que el sarcasmo de Bernini tocaba a todos, como puede notarse también por el personaje de Cochetto, quien aun siendo francés, es objeto de ridículo por sus maneras afeminadas, al punto de ser tachado de homosexual.

12 *Fusto*, en el original. Se trata del esqueleto en madera de las varias partes que componen las escenas.

GRAZIANO: (*Graziano se sienta junto a la mesita para escribir la comedia. Iacaccia va preguntando algo acerca de la escena y lo mismo hace el maestro Sepio.*)

ROSETTA: Vuestra Señoría dice que quería hacer que en un cielo muy claro apareciera una nube muy finita y que poco a poco se ensanchase, se ensanchase y se hiciese muy grande.¹³

GRAZIANO: ¡Sí, sí!

ROSETTA: ¿Sabéis cómo podría hacerse?

GRAZIANO: ¡Sí, sí!

ROSETTA: Os lo haría ver yo, pero me avergüenzo. Vuestra Señoría se burla de mí.

GRAZIANO: Muestra un poco, muestra un poco.

ROSETTA (*corren todos*): Siii, corred, que la quiero mostrar a todos.

GRAZIANO: Vamos, hagamos palmas.¹⁴

ROSETTA: ¡Esta no es una cosa muy finita! Haciendo así no se transforma en una cosa muy gruesa.

GRAZIANO: ¡Oh, mi Rosettina! Quiero que me sirvas de ayudante en el estudio. ¿Qué dices?

13 Las nubes tenían detrás un sistema de levas cruzadas que, estiradas por medio de hilos, las hacían aparecer y ensancharse, dejando sin embargo un espacio en el centro del que podían salir los rayos del sol, ángeles, etc.; de esto se deriva la alusión obscena de Graziano.

14 A partir del estudio del manuscrito original, que contiene tachaduras, agregados y páginas arrancadas, D'Onofrio llega a la conclusión de que parte del diálogo fue eliminado en cuanto la alusión era demasiado obscena. Como prueba de esto, el estudioso muestra una presunta falta de coherencia entre lo que Graziano dice y las palabras que Rosetta pronuncia luego. El diálogo es, en cambio, coherente en su forma actual. El mismo se desarrolla en dos niveles, el de Rosetta, que ingenuamente piensa poder hacer funcionar a la nube con sus propias manos, y el de Graziano, que tergiversa las palabras de Rosetta "...la quiero mostrar a todos", vale decir "quiero hacer ver a todos cómo se abre". Cuando Rosetta habla nuevamente toma entre sus manos una de las nubes. La orden de Graziano de "levantar las manos", trae como conclusión la alusión obscena, pero al mismo tiempo nos recuerda, a nivel literal, que son necesarios más de dos años para abrir una nube. Según el DIR, *menare le mani* es una expresión muy usada en el sur de Italia.

IACACCIA: ¡Oh, qué torpe es! ¿Sabéis cómo se haría y cómo podría maniobrase?¹⁵ Se necesitan cuatro manos.

ZANNI: Y... yo, que soy un *zanni*, haría así.

IACACCIA: Señor Graziano, calle a los *zanni*, que quieren hacer las máquinas.

GRAZIANO: Que en mi casa los *zanni* se vuelvan intrigantes no es algo fuera de lo común, pero que, hoy en día, los intrigantes se transformen en *zanni*, esto sí que me parece una gran cosa. ¡Rosetta!

ROSETTA: Señor.

GRAZIANO: Vamos, voy a redactar la trama de esta comedia.

ROSETTA: ¡Uh, bendito sea! Contádmela un poco, tal como se narran las fábulas.

GRAZIANO: Escucharás la trama de esta comedia mientras la escribo. Pon atención. Graziano...¹⁶

ROSETTA: Estará Graziano, ¿eh? ¿Y Pantalone?

GRAZIANO: Escucha. Graziano está enamorado de su sierva.

ROSETTA: ¿Y cómo se llamará esta sierva?

GRAZIANO: Se llamará... ¿qué mejor nombre que Rosetta?

ROSETTA: ¡Ji, ji, ji... cuando vea esta comedia y me escuche nombrar me pondré toda roja de vergüenza.

GRAZIANO: Déjame escribir. Graziano está enamorado de Rosetta y la ama tanto que no ve la hora de que su mujer muera para casarse con Rosetta, ¿entiendes?

ROSETTA: ¿Qué? ¿Este Graziano tendrá mujer?

GRAZIANO: Tendrá mujer pero será solamente un pedazo de carnaza vieja, tan rancia que apesta. Déjame escribir. Pero Rosetta no puede conocer su fortuna porque, si la conociese, haría un poco más de caricias a Graziano.

15 Nueva alusión obscena.

16 La comedia que Graziano comienza a narrar a Rosetta es la imagen especular de la situación de ambos. Con el agregado, sin embargo, de Pantalone y de la mujer vieja y fea, etc., esta "comedia en comedia" toma la forma de una farsa similar a las del teatro *improvviso* y a las *ridicolose*.

ROSETTA: Quiero hacer yo un poco el rol de Rosetta: ¿si esta mujer de Graziano muriese dentro de diez o doce años? De aquí a quince años Graziano sería un viejo cho- to y Rosetta habría perdido la flor de su juventud.

GRAZIANO: Despacio, escucharás. Y, dado que Graziano duda que aquella muera dentro de poco, juzga bien el porvenir y piensa en el mejor modo de servirse de Rosetta anticipadamente cual si fuese su mujer, para tener un hijito.

ROSETTA: ¡Ay de mí!... Enseguida dirían que esta comedia es obscena; y además, no sería natural que uno que tiene mujer se pusiese a hacer hijos con la sierva.

GRAZIANO: ¡No es natural, je, je, je, je! Ahora no se escucha otra cosa, o con la sierva, o con la nodriza o con la camarera: no se escucha otra cosa.

ROSETTA: ¡Oh, cuán torpes son estas señoras que tienen en casa estas bellas camareras!

GRAZIANO: ¡Je, je, je! Muchas no lo son por torpeza, no, sino más bien por bondad, para que cada uno haga bien: vivir y dejar vivir, ¿entiendes?

(Otro) GRAZIANO:¹⁷ ¡Oh, bien hecho! No os vayáis, no os vayáis, ¿podría saber quién es, quién es ese Grazian que está enamorado de esa sierva, quién es?

GRAZIANO: ¿Quién es? ¡Es el de la fábula de esta comedia, ese es!

(Otro) GRAZIANO: Señor, si el mundo no es otra cosa que una comedia, ¡Graziano es la fábula del mundo! Pucha, vergüenza, el pie frente a la fosa, el corazón frente a la sensualidad. ¡Todavía no se ha saciado ese energúmeno; ya ha hecho tantas! No morirá, no morirá tan rápido, no, este pedazo de carnaza rancia, porque el cielo no permite que los malvados puedan ejecutar sus sucios pensamientos.

17 Vale decir el Graziano personaje de la "comedia dentro de la comedia".

ZANNI: La que os tiñe los cabellos os espera.¹⁸ Si Vuestra Señoría no me da dinero hoy no se comerá; hay que renovar la lista. *(Hace un gesto a Angélica, quien saca la jaula y el pájaro canta).*

Escena III

Cinzio, Angélica, Zanni¹⁹

CINZIO: Cuando aparece el sol cantan los pájaros; ¿y qué favores son estos?

ANGÉLICA: ¿Realmente me quiere, Vuestra Señoría?

CINZIO: Por desgracia, esta pregunta ofende el mérito de sus bellezas.

ANGÉLICA: Cuando Vuestra Señoría reconozca en mí este mérito, me hará creer que en verdad está enamorado, dado que el amor es ciego. Pero cuando Vuestra Señoría pueda certificarme realmente su amor, revelándome un secreto que yo tanto deseo saber, ¿lo haría?

CINZIO: Usted sabe muy bien que los secretos más importantes se conservan en lo íntimo del corazón; ¿y quién otro tiene la llave sino su voluntad? Y si no quiere abrirlo Usted, que lo haga el Amor, quien solo al retirar la flecha con que me hirió, dejará el pecho desgarrado, abierto el corazón.

ANGÉLICA: Alto, señor Cinzio, ahora no es tiempo de poesías. El secreto que deseo saber es este: ¿quién ha sido el motor para que se haga esta comedia? ¿Vuestra Señoría o el señor Príncipe?

18 La frase que dice Zanni, que pareciera intrascendente en el contexto general del diálogo, introduce sin embargo la cuestión centralísima de los "artificios" de la sociedad cortesana a los que ya nos hemos referido y que son una constante en la literatura de los siglos XVI y XVII.

19 Zanni está escondido bajo la mesa para poder escuchar la conversación entre Cinzio y Angélica.

CINZIO: Ni el señor Príncipe ni yo.

ANGÉLICA: Pero, ¿quién ha sido?

CINZIO: El Destino y mi deseo de tenerla por esposa.

ANGÉLICA: ¿Pero de qué manera el Destino?

CINZIO: ¡De qué manera! Le he dicho la verdad. Por favor, confórmese con no querer saber otra cosa.

ANGÉLICA: ¡Por favor, confórmese con no querer saber otra cosa!... Y hace poco, es más, ahora mismo, quería desgarrarse el pecho, abrirse el corazón... ¡Oh, oh, cómo rápidamente se desvanecen las promesas de los amantes! ¡Oh, cuánto se engaña quien se fía de ti, mentiroso Amor, falso Amor, Amor falto de amor!

CINZIO: Señora Angélica, ni es falso el amor que siento, ni estoy aquí para engañarla. Pero todo sucede porque siento una gran repugnancia en revelar mis miserias y las de los otros. El señor Graziano no quiere darme por esposa a Vuestra Señoría si antes no ve que tengo dinero. El Destino quiere que un gentilhombre rico y artista virtuoso,²⁰ para ver una comedia del señor Graziano, desea donar mil escudos de oro y aún más si le hacen ver las escenas y el modo en que las realiza. Yo, para buscar estos dineros, he ayudado al señor Graziano y al Príncipe: aquí está dicho todo el secreto. Empero, ¿por qué me lo pregunta?

ANGÉLICA: Porque, por ciertas razones, si se hace esta comedia, mi padre quiere enviarme muy lejos de aquí y yo, de solo pensar en alejarme de vos, me siento morir. Pero, si a vos os urge, querría que hagáis algo para que no se realice.

CINZIO: Estos mil escudos, acompañados por el celo y el favor del Palacio, me permiten simular que tengo una gran riqueza y vuestro padre me rogará que yo tome a Vuestra

20 Alidoro.

Señoría por esposa y usted lo verá; pero es muy necesario que esta comedia se presente. Quería decirle una cosa... ¡Ah, sí! Cuide Vuestra Señoría de mantener en secreto lo que le he dicho, porque si se supiese, no solo perdería estos dineros, sino [también] la gracia del Príncipe y mi reputación.

ANGÉLICA: Mi dificultad está en irme y alejarme de usted. Sería necesario remediar esto.

[CINZIO]:²¹ Alto. Cuando su padre se decida [a alejarla] —cosa que no creo—, Vuestra Señoría hágase la enferma; este es un asunto que se resuelve en no más de dos meses.

[ANGÉLICA]: Y son cosas difíciles de creer; máxime [porque] en tal ocasión en seguida pensarían en la enfermedad.

CINZIO: A los hombres les sería difícil, pero a las mujeres, sobre todo a las que no tienen marido, les sería fácil, porque las que no son casadas, en general suelen padecer sus humores.²² ¡Oh, oh! En este sentido se ha visto que las mujeres saben hacer grandes cosas, llegan a dar grandes señales; y para que no tenga que creerse que lo hacéis para evitar partir, prevéngase y no espere saber que tiene que irse.²³

ANGÉLICA: ¡Oh, no me disgusta!

ZANNI: Es fastidioso tener que entretener al viejo.²⁴ Bien, ¿os ha hablado el señor Cinzio?

ANGÉLICA: Me ha dicho todo.

21 En el manuscrito, las palabras de Cinzio están atribuidas a Angélica.

22 En el siglo XVII todavía era corriente la tesis médica según la cual las mujeres maduras que se abstenían de tener contactos sexuales tenían un útero más seco y por lo tanto menos pesado, que podía moverse (histeria) y provocar vapores o humores. Entre los síntomas de esta condición se encontraban las convulsiones, si el útero se movía hacia el hipocondrio, y ansiedad y opresión, si se pegaba al corazón.

23 En este momento Cinzio deja la escena y entra Zanni, haciendo creer que viene de afuera.

24 Graziano.

ZANNI: ¿Quién es el que en verdad desea hacer representar esta comedia?

ANGÉLICA: El Príncipe.

ZANNI: ¿Seguro?

ANGÉLICA: Segurísimo.

ZANNI: ¡Pero, pucha! Cáncer, el destino nos ha llevado a que se haya hecho algo por cierto interés, que es el mío; estos cortesanos, sepa, combinan estas cosas.

ANGÉLICA: Es solo cuestión del Príncipe;²⁵ nos urge muchísimo, la desea con locura. Y por cierto, no podía ser de otra manera. ¡Cómo quieres que el señor Cinzio haya usado la palabra del Príncipe y se haya arriesgado a perder su favor, la reputación!

ZANNI: ¡Eh, eh! El señor Cinzio jamás habría hecho tal canallada. Dado que el Príncipe desea ser complacido, el señor Cinzio tendrá que esforzarse.

ANGÉLICA: Es imposible impedir que se realice.

ZANNI: Lo siento, por amor de Vuestra Señoría.

ANGÉLICA: Tú, si quieres, puedes ayudarme con mi padre.

ZANNI: Haz así: cuando escuches hablar del señor Cinzio o cuando lo veas junto con vuestro padre, muéstrate maleducada, finge odiarlo para que el señor Graziano se saque ciertas sospechas y luego deja trabajar un poco a Traffi-chin.²⁶ ¡Cáncer, oh! ¡Trata de tener confianza, trata! Sé que la mesita me lo ha narrado bien—;²⁷ ¡oh!, en algunos gabinetes quien pudiese estar debajo de una mesita, cuántas veces vería cambiar el color de los negocios... A mí me ha hecho saber lo que quería y lo que me había imaginado...²⁸ para poder llevar adelante el plan ahora es

25 En el manuscrito, sobre la palabra "Príncipe" está escrita la variante "Duque".

26 En este punto, Angélica sale de la escena.

27 Se trata de la mesita bajo la cual se había escondido Zanni.

28 Se refiere al hecho de haber permanecido escondido debajo de la mesita, escuchando la conversación.

necesario, si se presenta la ocasión, que trabe amistad con este gentilhombre que ofrece estos mil escudos, porque Cinzio ha dicho que este desea ver cómo se realizan estas escenas. ¡Oh, aquí está el señor!²⁹

Escena IV

Iacaccia, Moretto, Coviello, Alidoro, Graziano, Sepio

IACACCIA: ¡Ehi, Moretto! ¡Vamos! ¡No nos distraigamos con estupideces! ¡Bajemos el cielo!

MORETTO: Ahora, ahora. ¡Ya no quedó nadie, eh!

IACACCIA: Vamos, incendiad esta madera, si queréis. Observe, Vuestra Señoría, si es no se trabaja.³⁰ Ilumina un poco, con calma... ¿Quiénes son estos? ¡Oh, de dónde diablos han salido... patrón mío!

COVIELLO: Buscamos al señor Graziano.

IACACCIA: No tantos grazianos alrededor... es necesario irse de aquí.

COVIELLO: Ahora mismo.

ALIDORO: Por favor, que Vuestra Señoría no se moleste, por favor. Estas son gentes de baja condición, no tienen peso, será bueno no emplearlas en el futuro. Me iré; usted conoce mi deseo.

COVIELLO: Váyase, Vuestra Señoría, que yo hablaré con quien sea necesario. Para servirlos. ¡Se te perdió la moneda que te dieron de propina!

IACACCIA: ¡Y no me fastidies más!

COVIELLO: ¿Yo?

29 Zanni probablemente descubre a Alidoro y lo sigue fuera de la escena.

30 Se trata de un comentario en voz baja, dirigido probablemente a Graziano quizás como respuesta a un gesto suyo de impaciencia.

IACACCIA: Tu, sí, isi no quieres que te rompa los cuernos!
(*Toma una regla.*)

COVIELLO: Ahora, ahora, ahora... ahora te hago ver quién es Coviello... no te vayas, vení, que te salto encima aunque te vayas. Ahora, ahora, ahora... ¡oh Coviello!, no es necesario hacer una cagada acá ¡vamos! O traes la viga para hacer contrapeso o para lo que sea necesario; hay que matarlo a este... ¡Vamos! Yo te hablo como si hablase conmigo mismo. ¡O eres un hombre, o si no [eres] un conejo! Aquí, si eres hombre, hay que actuar como un hombre, no cometer actos viles. Lo mejor que puede hacer un hombre, ¿qué es? Dominar sus pasiones, quién no lo sabe, vencerse a sí mismo. Mi pasión ahora querría matar a este... ¡No, no! Mira, ahora es tiempo de combatir, ahora es tiempo de emprender una acción heroica. Destruye la pasión, véncete, véncete a ti mismo... ¡Arrodíllate aquí, y lame la tierra donde pongo estos pies. ¡Si yo fuese otro, ahora estarías muerto!

IACACCIA: Puuuuu... (*hace el sonido de un pedo con la boca y el bigote.*)

GRAZIANO: ¡Oh, ingrato, encuentras a alguien que te ha dado la vida y luego... pucha! Fea cosa. ¡El señor Coviello es un gran hombre! Sea alabado el cielo que antes de morir me ha hecho ver a un hombre que saber vencer sus pasiones... ¡Gran saber, gran certeza!

COVIELLO: No se equivoque señor Graziano, acá no hay artificio, solo naturalezas...

SEPIO: Señor Graziano, los hombres pierden tiempo allí arriba. ¿Queréis que bajen?

GRAZIANO: Sí.

SEPIO: Pero...

GRAZIANO: El señor Coviello puede verlo.

SEPIO: ¡Oh, vamos, bajad! ¡Manteneos calmos, vamos... que nadie hable, vamos!

COVIELLO: ¡Quietos, quietos, quietos!

GRAZIANO: ¿Qué pasa?

SEPIO: ¿Se rompió alguna cuerda?

COVIELLO: ¿Qué pasa, qué pasa? ¡Oh, la concha de mi vida! ¿Qué pasa? ¡Veo caer un pedazo de paraíso al piso! ¿Qué pasa? Bien mío, déjame pasar, Cinzio. Señor Cinzio, señor Cinzio, corre, rápido, rápido, baja.

ROSETTA: Uy, uy, señora Angélica, asomaos, asomaos, que el cielo se embellece así, así.

CINZIO: ¿Qué sucede?

COVIELLO: ¡Dame acá esa viga, dame acá esa viga!

CINZIO: ¿Pero qué pasa?

COVIELLO: ¡Tiempo de vigas, ahora! ¡Paren! Mi bien, beato tú... Uh, ¡qué fea cosa me parece ahora el mundo! ¡Pucha, qué gran cosa es el ingenio del hombre! Señor Graziano, dejadme que le dé un beso... ¡Ah, ahora sí que estoy contento!

ROSETTA: ¡Catterinella! ¡Es otra más que ve esas transparencias de nubes que hacen los fiambrosos en medio de los salchichones de Cuaresma!³¹

IACACCIA: Cuando os decía que le dejaseis hacer el telón de fondo. No es siquiera la primera vez, esta... ha hecho tantos en esta ciudad. Sucede que cuando lo veían,³² todos se morían de la risa.³³

GRAZIANO: ¡Y dale!

SEPIO: Yo no digo cosas inútiles, porque ya he terminado; aquí está. No hay que charlar tanto, las que hablan son las obras.

31 D'Onofrio sugiere que puede tratarse de una frase que Bernini dirige contra un rival suyo.

32 Se refiere a la comedia.

33 Iacaccia piensa que el telón de fondo es bello porque ya había provocado la risa de los espectadores. Graziano, en cambio, no quiere hacer reír (cosa aceptable cuando se trata de una comedia *improvvisa* o *ridicolosa*) sino que, de acuerdo con los principios de la estética barroca, quiere despertar la maravilla del público.

CINZIO: Señor Graziano, exulto de alegría previendo el gran aplauso que tendrá la noche que se verá una cosa tan maravillosa.

GRAZIANO: Señor Cinzio, uestos se llaman anteojos de príncipe para que vean por las orejas, eh!³⁴ Si se conforma con dar permiso.

CINZIO: Si, sí, vamos. Siempre en deuda con Vuestra Señoría.

GRAZIANO: Vamos, tírelo hacia arriba desde la izquierda, vea; y luego déjelo ir hacia arriba y luego dele al menos tres vueltas, mire.³⁵

SEPIO: ¿Y por qué?

GRAZIANO: Porque merece que se le dé al menos tres vueltas de cuerda y le haga confesar quién ha sido el malhechor.³⁶ ¡Vea, señor! Las máquinas no se fabrican para hacer reír sino para maravillar. ¿Quién diablos quieres que se maraville viendo esta lámina? Seguramente reirán los que estén arriba.

IACACCIA: Eh, patrón mío, seguro que no tendrán el nivel de comprensión que tenéis vos; no todos son Grazianos.

GRAZIANO: La mayor parte.

SEPIO: Peerooo..., ime hacéis caer los brazos! Habéis escuchado también vosotros lo que han dicho aquellos. “Justamente otra como esta fue representada en esta

34 Graziano no quiere que Cinzio vea lo que está preparando, dado que luego podría referirlo al Príncipe (las orejas del cortesano son los “anteojos” de los príncipes).

35 Graziano quiere probar la máquina pero, haciendo referencia a la pena infligida a los criminales, que eran levantados por el aire tres veces; por medio de una cuerda atada a las manos, atadas a su vez atrás (potro o ecúleo), sugiere que los que la han construido deberían padecer la misma pena, por haber hecho un mal trabajo. Este sistema de tortura —usado hasta principios del siglo XIX— consistía en atar las muñecas del acusado detrás de la espalda con una cuerda larga y luego elevar su cuerpo con una polea. Según la gravedad del supuesto delito, la polea se giraba y se frenaba de repente, con el objetivo de ir acortando la cuerda. La gravedad del cuerpo provocaba el desgarro de los músculos y la dislocación de los brazos a la altura de la articulación de los hombros.

36 Otra referencia al potro o ecúleo utilizado como instrumento (y método) de tortura.

ciudad.” ¿Acaso no lo sé yo, por mi fe, por mi fe, que hizo maravillar a todos? Pero dejemos de lado estas zonzeras. Decídmelo a mí: ¿cómo decís que lo haríais vos?

GRAZIANO: Haría que imitase la naturaleza.

SEPIO: ¿Qué es esto de la naturaleza?

GRAZIANO: La naturaleza no me hará ver una nube pegada sobre mí. La veré bien pegada por todas partes y así aparecerá como una nube en el aire.

SEPIO: ¡En el aire, sí! ¡Oh, oh! Hablando en chino me lo habéis aclarado. Si se corta allí arriba, creo que veréis una nube por el piso y no en el aire, si no es que la hacéis permanecer [en lo alto] por arte de magia.

GRAZIANO: El ingenio, el diseño, son las artes mágicas por medio de las que se llega a engañar la vista para maravillar y a recortar una nube del horizonte que venga hacia adelante resaltada con un movimiento natural y que parezca más grande a medida que se acerca a la vista, dilatándose. Mostrar que el viento la empuja y la transporta de aquí para allá y que luego suba y no baje como se hace generalmente con los contrapesos.

SEPIO: ¡Eh, señor Graziano! Estas cosas se realizan con la lengua, mas no con las manos.

GRAZIANO: ¡Vamos!; antes de que nos retiremos de aquí les voy a enseñar si también no puede construirse con las manos; venid conmigo, que os ordenaré lo que hay que hacer.

Acto III

Escena I

Coviello y Cinzio, Alidoro, Zanni, Cochetto

COVIELLO: Dice que la Ley ha pensado en cada cosa para que se haga justicia a todas y ningún daño a nadie; ha pensado... ¡que el mal se la lleve! No puede entrarme en la cabeza que uno tenga tanto y el otro nada. Veá, Vuestra Señoría, no sé dónde hay un cobre.¹

CINZIO: Es necesario alistarse soldado por la fuerza.²

1 *Giulio*, en el original: moneda pontificia de dos *grossi*, cuyo nombre deriva del pontífice Julio II (Giuliano Della Rovere, quien fuera Papa entre 1503 y 1513).

2 Recordemos que la obra fue compuesta durante los últimos años de la Guerra de los Treinta Años, en el contexto de una Europa sacudida por una interminable cantidad de conflictos bélicos. Sin la posibilidad de heredar (dadas las leyes que prevenían que solo el primogénito pudiese hacerlo), muchos jóvenes veían en el enrolamiento la posibilidad de cambiar su vida. "Por una parte, nunca había habido tantas guerras en Europa; por otra, nunca antes ejércitos tan numerosos habían sido empleados en las operaciones militares. En todo el siglo XVII hubo solo cuatro años de paz completa." Véase el excelente artículo de Geoffrey Parker, "Il soldato" en Villari, Rosario. (1991). *L'uomo barocco*, pp. 31 y ss. Laterza.

COVIELLO: Decir que para que un hombre pueda sobrevivir debe ir a hacerse matar, ¿no es esta una bella cosa?

CINZIO: Me habían dicho...

COVIELLO: El notario quería darme diez testones³ para que vigilara a uno que quería llevarse la dote de la mujer; ¡no me han querido!

CINZIO: El señor Alidoro dice que pagaría cualquier cosa por ver el modo que tiene el señor Graziano para hacer estas máquinas.

COVIELLO: Sí señor. Mas es necesario pensar en alguna trapisonda para lograr que los dinerillos que quiero dar a Traffichino pasen antes por mis manos, si quiero obtener algo. Idos, idos.⁴

ALIDORO: A sus órdenes, señor Coviello. Me parece ver que está muy distraído. ¿Qué tiene, qué tiene?

COVIELLO: Ya no soy más Coviello; cuerpo sin alma. Estoy fuera de mí. Ya no me importa más el mundo. Que no te vengan ganas de ver las cosas del señor Graziano.

CINZIO: ¿Y por qué?

COVIELLO: ¿Y por qué? Porque quedarías desarmado, encantado, maravillado. Paraísos en el aire, cosas que asombran... Por verlas, pagaría con los dedos de la mano.

ALIDORO: ¡Oh, pensad quién pudiera ver y aprender cómo se hacen... Mi querido señor Coviello, si gracias al dinero pudiese tener esta posibilidad, daría cualquier regalo.

COVIELLO: Cinzio nos ha arruinado. En materia de negociación, he visto que no sabe tanto. Ve a hablar a Traffichino; ese, que lleva a Graziano de las narices, sabiendo cómo son las cosas, dice que no tiene ninguna influencia sobre ella y no osa suplicarle (nariz poceada). Ese le dice

3 Monedas de plata del valor de un cuarto de ducado de oro. Es considerada una de las primeras modernas, en curso en Italia luego de 1470.

4 Cinzio sale de la escena.

que no (perro traidor). Cuando se quiere obtener algo de una persona de baja condición, de un servidor, luego de decirle la primera palabra en toscano, ponle en la mano un puñado de moneditas. Ese, para ver la moneda, no hace así, sino que hace así y dice sí.⁵

ALIDORO: Me sorprende que el señor Cinzio cometa estos errores. Veda, vea un poco Usted.

COVIELLO: No sé. Lo veré.

ALIDORO: Por esta primera vez, vea, vea un poco Usted.

COVIELLO: Sí señor, lo veré. ¡Ah! ¿Y qué nombre quiere poner en mi mano? Le parece a Vuestra Señoría que le diga, ¿le pongo esta suma de dinero en la mano?

ALIDORO: Sí señor.

COVIELLO: No llevo tanto dinero conmigo.

ALIDORO: ¡Ten! El hombre tiene la idea fija de ver algo que... tenga.

COVIELLO: Descanse, Vuestra Señoría (*se pone el dinero en la alforja.*) Oh, oh... tic toc.

ZANNI: ¡Oh, servidor!; ¿qué me manda el señor Coviello?

COVIELLO: Has de saber que yo tengo una naturaleza que no me deja vivir y que me hace morir si no sirvo a alguien. Durante toda la vida no he hecho otra cosa y todo ¿por qué?... porque te he servido. No existe un caballero que sea tan rico como para deleitarse de tal suerte con estas maquinarias que hace el señor Graziano. Yo, luego de esto no he dicho que he visto cosas que me espantaran; tanto a este le han venido ganas y ha dejado entender que regalará centenares de escudos a quien le hará ver el modo.

ZANNI: Estimo más el servir al señor Coviello que cualquier otro interés. ¿Dónde está este caballero?⁶

5 El primer gesto con la mano es probablemente el que hemos descrito en la nota 81, vale decir el de la vulva; con el segundo indica el de las palmas abiertas para recibir las monedas.

6 Zanni ya sabe lo que está sucediendo, dado que se hallaba escondido bajo la mesa para escuchar la conversación.

COVIELLO: Está acá. Escucha, me quería entregar ciertos dineros para que yo te los diese. Yo no —digo— este no es hombre para ser tratado así. Por fin, quedamos en cien o doscientos escudos.

ZANNI: Has de saber que yo, cuando puedo servir a un amigo, entonces gozo. Haz venir a este caballero.

COVIELLO: Ya mismo; ahora te lo traigo.

ALIDORO: ¿Buenas noticias?

COVIELLO: ¡Cuando os digo que no es necesario nada más! Enseguida digo: “a este te lo doy yo, luego, este señor hará lo mismo”. Me río, porque se lo creyó. Ahora, señor Traffichino, este es ese caballero.

ZANNI: Vaya a hacer sus asuntos y deje la cosa por mi cuenta. ¿A Vuestra Señoría le gustan las comedias?

ALIDORO: Mucho, *máxime* cuando hay mutaciones o máquinias, las cuales, según tengo entendido, el señor Graziano realiza excelentemente.

ZANNI: Este año creo que se verá algo bello.⁷ Tiene pensado hacer ciertas perspectivas curiosas. Vuestra Señoría me creará que son cosas por las que la gente pagaría miles de escudos para poder verlas.

ALIDORO: Os creo porque sé eso... basta, no puedo decir nada. Yo hice alguna comedia y también las pinté yo mismo.

ZANNI: ¿Pinta Usted?

ALIDORO: Un poco; también he actuado varias veces como mujer y, últimamente, como Enamorado. No lo hice mal. Si por vuestro medio pudiese introducirme para ver algo, yo no solamente os quedaría muy agradecido, sino que os haría un regalo...

ZANNI: Esperad. La pintó un poco, ¿no es cierto?

7 Bernini preparaba una comedia casi todos los carnavales.

ALIDORO: Sí señor. No miréis que uso estas ropas; tengo tan gran voluntad de aprender algo de esto que, para no dar celos al señor Graziano, si fuese necesario, con gusto me pondría bajo otro hábito a encolar, a poner el yeso, que sé yo.

ZANNI (*piensa.*): ¡Espere aquí un poco... Señor Cochetto! Disculpe, Vuestra Señoría, pues no sabía que fuese un virtuoso tan grande, ni que el señor Graziano lo hubiese mandado a llamar.

COCHETTO: Sí, sí, ya; soy seguidor.

ZANNI: ¿Me haría un gran favor?

COCHETTO: Uh, con placer.

ZANNI: ¿Ve a aquel jovencito?

COCHETTO: Sí.

ZANNI: Quisiera que lo vigile un poco y si el señor Graziano pregunta quién es, que le responda que es cosa suya.

COCHETTO: ¡Cosa mía! Bien me sorprenden tus palabras. ¡No practique más conmigo, eh! No tengo esos viciós por gracia del cielo.⁸

ZANNI: Me lo imaginaba, yo. Oh, vamos, vamos.

ALIDORO: ¿Qué es?

ZANNI: Nada, está loco. Haz una cosa: ya que tienes tanto deseo de ver y de aprender, ponte un traje más sencillo y ven aquí.

Escena II

Angélica y Zanni, Rosetta, Iacaccia, Sepio

ANGÉLICA: ¡Traffichino, Traffichino!

ZANNI: ¡Qué apuro! ¿Qué me ordena?

8 Cochetto, que entiende mal el italiano, piensa que Zanni lo acusa de homosexualidad.

ANGÉLICA: ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí! No estoy muerta, ¿por qué?

ZANNI: ¿Por qué?

ANGÉLICA: No lo sabes, Traffichino, ¿eh? ¿Y te crees tan listo, eh? ¡Y luego cómo te pierdes en cosas que importan tanto!

ZANNI: ¿Qué he hecho?

ANGÉLICA: Tú sabes que Cinzio está perdidamente enamorado de mí; en consecuencia es necesario imaginar que está muy celoso. Si por mi mala suerte se hubiese asomado a la ventana y hubiese visto a un tal caballero hablar así, abiertamente contigo, mirar hacia la ventana y gesticular de modo que, justamente, parecía que le hablastes de mí, ¿qué habría hecho el pobrecito? ¿Qué cuchillo le hubiese traspasado el corazón? ¿No se le habría helado la sangre en las venas? ¿El dolor y la pasión no le hubiesen quitado la vida? ¿Y qué habría hecho entonces Angélica para justificar su inocencia? ¡Morir con él, morir con él!

ZANNI: Verdaderamente es un gran descuido; seguro que habría cometido alguna locura. ¡Quién sabe si aún no la comete!

ANGÉLICA: ¡Que no! ¡Que no! Uno que ama, uno que arde, oh... si tal cosa no lo hubiese fastidiado, diría que es un falso, un mentiroso y un indigno de ser amado.

ZANNI: Cinzio, tú oyes lo que dice la señora Angélica y dice la verdad. Tú eres un falso, un mentiroso, un cortesano y tu amor es un amor cortesano, que tanto te ama cuando necesita de ti, pero no merece ser amado. Señora Angélica... yo no quería decírselo... el señor Cinzio me ha rogado que le haga este favor, que este caballero establezca una estrecha amistad con el señor Graziano, para que pueda venir libremente a la casa. ¿Y hay quizás alguien más rico, más bello y más virtuoso que él?

ANGÉLICA: ¿Y Cinzio te ha rogado esto?

ZANNI: Sí señora. Me lo ha rogado Cinzio.

ANGÉLICA: No puede ser.

ZANNI: Puede ser.

ANGÉLICA: Despacio. Sí... seguro, lo habrá hecho para probarme.

ZANNI: Sí, sí, sí... seguro que lo habrá hecho para eso.

ANGÉLICA: ¿Qué no?

ZANNI: ¡Yo digo que sí! Veá, estoy aquí para servirla; digo que si Cinzio hubiese visto y no se hubiese fastidiado, sería un falso e indigno de ser amado. Mas digo que dije la verdad. Cuando Vuestra Señoría vea que se descubre la verdad, regrese y diga que lo hizo para probar[lo]; y yo, cuando veré que la verdad no tiene lugar, me daré media vuelta y diré que sí. Yo estoy aquí para servirla en lo que sea necesario.

ANGÉLICA: No nos engañemos, Cinzio desea que tú hagas venir a aquel por mi casa, ¿no es verdad?

ZANNI: Sí señora.

ANGÉLICA: ¿Qué otro fin puede buscar que probarme?

ZANNI: Yo digo que sí, pues si lo hiciese con otro interés, sería signo cierto de que no lo hizo ni por amor ni por celos.

ANGÉLICA: Pero es imposible que así sea.

ZANNI: Sí señora... quien ama, teme; no son estas pruebas que puedan hacerse.

ANGÉLICA: Este, que es un gran malvado, me toca un gran punto.

ROSETTA: ¡Ey, Iacaccia! ¿Dónde está el otro hombre?

IACACCIA: ¿Quién?

ROSETTA: Ese... oh Dios, cómo se llama, que habla de manera tan agradable cuando dice: “el señor Graziano, estos no hacen otra cosa que charlar”. A mí me llama “mi muchachita”, para escucharlo estaría sin comer y sin beber... cuán divertido es.

IACACCIA: Ah, sí, sí, el Maestro Sepio; allí está, acomodando el antimonio.⁹

ROSETTA: ¡Oh, bien! Dice el señor Graziano que preparéis ese cielo bien oscuro y los relámpagos y los truenos, que él irá allá para verlos probar.

IACACCIA: ¿Habéis escuchado allá?

SEPIO: Sí, escuché y tengo que prepararlo hermoso.

ROSETTA: Decidme un poco, ¿cómo hacéis los tronos? ¡Los rayos los sé hacer yo, ¿sabe?

IACACCIA: Ya, ya, sé que quien es torpe cae en la trampa y todos los secretos los dice a Rosetta. Tú eres la patrona.

ROSETTA: No es para nada cierto, ¡vamos, he vuelto a ponerlos en mi cabeza!

IACACCIA: Ya, ya. ¡Eh, Rosetta! ¿Quieres ganarte un par de chinelas? Y dime un poco, ¿cómo haces para fabricar un rayo?

ROSETTA: Sé bueno, sube aquí; si te lo dijese, lo sabrías fabricar también vos.

IACACCIA: Escucha, de cualquier forma hay que saberlo, vamos, si hay que hacer esta prueba, es mejor buscar una moneda. Te juro que te doy una.

ROSETTA: Nada.

COCHETTO: Si las señoras Rosettas me lo dicen, yo les quiego haceg unos retratós muy pequeñitós paga poner en unos anillitos.

IACACCIA: ¡Pero qué cabeza! ¡Un retrato realizado por la mano del señor Cochetto!

ROSETTA: ¡Os habéis puesto de acuerdo para sacármelo de la boca! ¡Por cierto no es verdad, eh!

COCHETTO: Pacientiá. Todavía tengo bellísimos secretós.

ROSETTA: ¡Uh, uh! Ahora se acuerda que estamos con los rayos. Pero me lo sabrían decir (lo he preguntado a tantos,

9 Se trata de un elemento químico de color plateado, utilizado en la preparación de los pigmentos.

lo he preguntado): las flechas que caen dentro de las torres y dentro de las casas, que hacen tanto daño, ¿cómo están hechas?

COCHETTO: ¿Las flechás?

ROSETTA: Sí señor.

COCHETTO: ¡Oh, son locas bestias, traidoras, traidoras, casi siempre buscan tomarte de sorpresa! Ve, Vuestra Señoría, es la sabia más bella de Italia, se llevarán las espaldas y no tocarán las fundás, bellísima sabia.¹⁰

IACACCIA: Cuando se escuchan ciertos truenos que comienzan a gruñir no hay nada mejor que esconderse en algún sótano.

ZANNI: ¡Rosetta! Si tú sabes demasiado cuánto trabajan estos... Ve a llamar a Alidoro.

IACACCIA: Dios sereno, no le he podido sacar nada de su boca; será necesario cargar con las invenciones del señor Graziano.

ZANNI: ¡Señor Cochetto!

COCHETTO: Señor.

ZANNI: Pon por un rato a este joven a pintar algo.

COCHETTO: Con mucho gusto. Resaltad un poco aquí.

ZANNI: Es necesario saber encontrar la forma con estas bestias.¹¹

10 Cochetto ha interpretado *flecha* (*saetta* en el original) como una metáfora erótica, una mujer capaz de vaciar al hombre de todas sus energías, especialmente las sexuales.

11 Nótese que las palabras de Zanni son las mismas que Coviello le dirige a los hebreos al inicio de la comedia (Acto I, escena 1): una indicación ulterior, quizás de que Bernini, consideraba concluido el texto, pero que esperaba que, sobre él, los actores "improvisaran" el texto definitivo para la representación.

Cronología

Año	Acontecimientos históricos y artísticos	Vida de Bernini
1598		Nace en Nápoles, el 7 de diciembre, hijo de Angélica Galante y del escultor Pietro Bernini.
1604		Entre 1604 y 1605 la familia se traslada a Roma.
1605	Camillo Borghese es elegido Papa con el nombre de Paolo V.	
1611	Pietro Bernini trabaja en la ejecución del relieve de la <i>Coronación de Clemente VII</i> en la Capilla Paolina de la Basílica de Santa María Maggiore, en Roma.	
1614	Pietro Bernini trabaja en el San Juan Bautista en la Capilla Barberini de la Iglesia romana de Sant'Andrea della Valle.	

1615		El joven Gian Lorenzo completa el grupo escultórico de la <i>Cabra Amaltea (Júpiter alimentado por la cabra Amaltea)</i> .
1618		Se encuentra entre los autores —junto con su padre Pietro— de cuatro ángeles de la capilla Barberini de Sant'Andrea della Valle. Entre este año y 1619 ejecuta las estatuas de Eneas, Anquises y Ascanio.
1620		Restaura el <i>Hermafrodito</i> de la Galería Borghese.
1621	Alessandro Ludovisio es elegido papa con el nombre de Gregorio XV.	Gian Lorenzo es elegido Príncipe de la Academia de San Luca y ya es “Caballero de Cristo”. Comienza los trabajos del <i>Rapto de Prosérpina</i> .
1622	Teresa de Ávila es canonizada.	Inicia su <i>Apolo y Dafne</i> .

1623	Maffeo Berberini es elegido papa con el nombre de Urbano VIII.	Es llamado para dirigir los trabajos del acueducto del Acqua Felice. Es “maestro” de las fundiciones pontificias. Trabaja en el <i>David</i> y en el primer busto de Urbano VIII (Roma, palacio Barberini).
1624		Ejecuta la fachada de la iglesia de Santa Bibiana y la estatua de la santa. Inicia los trabajos del <i>Baldaqín</i> de San Pedro.
1625	Jubileo de Urbano VIII. Llegada de Alessandro Algardi a Roma. Lanfranco pinta en Villa Borghese y en Sant’Andrea della Valle, donde ya se encontraba trabajando Domenico Zampieri, el Domenichino.	
1626	Consagración de la Basílica de San Pedro.	

1627		Restaura el <i>Ares Ludovisi</i> y pinta los cuadros de <i>San Andrés</i> y <i>San Tomás</i> (Londres, Galería Nacional).
1628		Inicia el monumento sepulcral de Urbano VIII
1629		Muere su padre, Pietro Bernini. Gian Lorenzo es nombrado Arquitecto de San Pedro, mientras también se ocupa de completar el palacio Barberini.
1630	Scipione Borghese encarga a Domenichino los frescos de las pechinas de la cúpula de San Carlo ai Catinari que representan las cuatro virtudes cardinales; el escultor flamenco François Duquesnoy realiza la estatua de <i>Santa Susana</i> de la iglesia de Santa María de Loreto, en Roma.	Expone “in situ” el modelo de la estatua de <i>San Longino</i> .

1632		Realiza dos bustos del cardenal Scipione Borghese.
1633	Muere el cardenal Scipione Borghese. Entre 1633 y 1639, Pietro da Cortona realiza los frescos de la galería del palacio Barberini.	Realiza el monumento de la condesa Matilde y proyecta las “logias de las reliquias” en San Pedro.
1634	Ignacio de Loyola funda la Compañía de Jesús. Francesco Borromini inicia la construcción del complejo de San Carlo alle Quattro Fontane (aunque la fachada de la iglesia será construida recién en 1665). Pietro da Cortona inicia la construcción de la Iglesia de San Lucas y Santa Martina, en Roma.	
1635		Probable fecha del busto de Costanza Borarelli.
1636		Realiza el busto de Carlos I de Inglaterra.

1637	Entre 1637 y 1638, Borromini comienza la construcción del Oratorio de San Felipe Neri, en Santa María en Vallicella, en Roma.	Construye el campanario de San Pedro, que será demolido en 1646.
1638		Dibuja la portada de los <i>poemata</i> de Urbano VIII. Se le impide completar el busto de Thomas Baker.
1639		Completa el relieve referido al <i>pasce ves meas</i> (“apacienta mis ovejas”) que había iniciado en 1633. Se casa con Caterina Tezio.
1640		Completa la <i>Fuente del Tritón</i> . De esta misma época data la <i>Fuente de las Abejas</i> (símbolo de la familia Barberini). Inicia la construcción de la capilla Raimondi.
1642	El pintor Giovanni Baglione publica en Roma <i>Le vite de' pittori, scultori et architetti</i> (<i>Las vidas de los pintores, escultores y arquitectos</i>). Rembrandt pinta <i>La ronda de noche</i> (Rijksmuseum, Amsterdam).	

1643	Borromini inicia la construcción de la iglesia de Sant'Ivo alla Sapienza, completada hacia 1650. Duquesnoy muere en Livorno mientras se encontraba de regreso a su patria.	Ejecuta el cenotafio de Sor María Raggi.
1644	Giambattista Pamphili es elegido papa con el nombre de Inocencio X.	Probable año de la redacción de la <i>Comedia de las máquinas</i> , según el título que le hemos dado en la presente edición.
1645	Alessandro Algardi, gran rival de Bernini, esculpe para la Basílica de San Pedro el relieve que representa el encuentro de León I y Átila e inicia la estatua de bronce de Inocencio X para el palacio de los Conservadores en el Campidoglio. Entre 1645 y 1647 construye el <i>Casino del bel respiro</i> , en la residencia Pamphili.	

1646	Inocencio X encarga a Borromini la reorganización de San Juan de Letrán, que debía concluirse para el Año Santo de 1650. Borromini realiza el proyecto del palacio Falconieri y comienza la construcción del Colegio de la Compañía de Jesús, siempre en Roma. Esto comporta la demolición de la capilla de los Reyes Magos, que había sido construida por Bernini en 1644.	Realiza la estatua de la <i>Verdad</i> que habría tenido que ser acompañada por la figura del <i>Tiempo</i> .
1647	Entre 1647 y 1651, Pietro da Cortona realiza los frescos de la bóveda de la iglesia de Santa María en Vallicella.	Dirige la decoración de la nave de San Pedro y también trabaja en la capilla Cornaro.
1648	Se firma la Paz de Westfalia que pone fin a la Guerra de los Treinta Años.	Inicia la <i>Fuente de los cuatro ríos</i> en Plaza Navona, obra que completará en 1651.
1650	El papa Inocencio X llama al Año Santo.	Inicia la construcción del palacio Ludovisi, más tarde llamado Montecitorio; realiza el busto de Francesco I d'Este.

1651	Entre 1651 y 1655 Pietro da Cortona realiza el Salón del Palacio Pamphili en Plaza Navona.	Completa la capilla Cornaro.
1652	Muere el cardenal Federico Cornaro.	Dibuja la portada de la <i>Optica philosophia</i> de Nicola Zucchi.
1653		Desde este año y hasta 1655 trabaja en la <i>Fuente del Moro</i> .
1654	Mueren Alessandro Algardi y Francesco Mochi.	
1655	Fabio Chigi es elegido papa con el nombre de Alejandro VII. Llega a Roma la reina Cristina de Suecia.	Proyecta la decoración de Santa Maria del Popolo y realiza las estatuas de los profetas Daniel y Habacuc con el ángel de la capilla Chigi en la misma iglesia. Entrega los bocetos para la carroza en la que entra a Roma Cristina de Suecia. En septiembre se enferma, sanándose en abril de 1656.

1656	Entre 1656 y 1657, Pietro da Cortona construye la fachada de la iglesia de Santa Maria della Pace, ordenada por Alejandro VII.	Elabora los primeros proyectos para la plaza San Pedro, que en principio había sido pensada para que fuese de forma trapezoidal.
1657		Nace su hijo Domenico, quien será su primer biógrafo. Trabaja en la realización de la cátedra de San Pedro.
1658	Alejandro VII encarga a Carlo Rainaldi la construcción de dos iglesias en la plaza del Popolo (Santa Maria dei Miracoli y Santa Maria di Montesanto).	Comienza la construcción de las iglesias de Castel Gandolfo y de San Antonio al Quirinale. Dibuja el carro de carnaval para Agostino Chigi.
1659		Trabaja en el arsenal de Civitavecchia.
1660		Realiza un gran modelo de madera de la columnata de San Pedro, acompañado por estatuas de cera de los santos.

1661		Proyecta un conjunto efimero para el nacimiento del Delfín, que será erigido en Trinità dei Monti: realiza la estatua de Alejandro VII para la catedral de Siena
1662		Realiza las estatuas de San Jerónimo y de la Magdalena para la capilla Chigi de la catedral de Siena: proyecta el monumento ecuestre del emperador Constantino que será colocado en la base de la Scala Regia; construye la colegiata de Ariccia, en la provincia de Roma.
1663		Construye la Scala Regia y la capilla Fonseca en San Lorenzo en Lucina.

1664		Dibuja la portada del segundo volumen de las <i>Prediche</i> del padre Gian Paolo Oliva, de la Compañía de Jesús. Entrega del proyecto para el palacio Chigi Odescalchi situado en la plaza Santi Apostoli.
1665		El 29 de abril viaja a Francia de donde regresa el 20 de octubre; prepara los proyectos para el Louvre y realiza el busto de Luis XIV; es nombrado miembro de la Academia de Pintura y de Escultura.
1666	En Roma, es fundada la Academia de Francia.	Proyecta el <i>Elefante obeliscóforo</i> para la plaza de Santa Maria sopra Minerva, que será ejecutado por Ercole Ferrata en 1667.
1667	Giulio Rospigliosi es elegido papa con el nombre de Clemente IX. Muere Borromini.	

1668		Trabaja en las esculturas de los ángeles que se encuentran en Sant'Andrea delle Fratte. Probablemente es de este año el retrato de Gabriele Fonseca.
1669	Muere Pietro da Cortona.	Realiza el monumento ecuestre de Luis XIV. Dirige la ejecución de los Ángeles para el puente Sant'Angelo.
1670	Emilio Bonaventura Altieri es elegido papa con el nombre de Clemente X.	
1671		Comienza la escultura de la <i>Beata Ludovica Albertoni</i> que completará en 1674.
1672	Giovan Battista Gaulli comienza la decoración de la iglesia del Gesù.	
1673		Muere su esposa Caterina Tezia; comienza los trabajos en la capilla del Sacramento, en San Pedro.

1676	Benedetto Giulio Odescalchi es elegido papa con el nombre de Inocencio XI.	Inicia la realización del monumento fúnebre de Alejandro VII.
1677		Dibuja la portada del III volumen de las <i>Prédicas</i> del padre Oliva.
1679		Realiza el <i>Salvador</i> , que dejará como herencia a Cristina de Suecia.
1680		Muere en Roma, el 28 de noviembre.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Bernini, Gian Lorenzo. (1963). *Fontana di Trevi. Commedia inedita*. (Edición revisada por Cesare D'Onofrio). Staderini.
- Bernini, Gian Lorenzo. (2007). *La verità scoperta dal tempo. "Comedia ridicolosa"*. Restauro dramaturgico in due tempi di Alberto Perini. Rubbettino.
- Bernini, Gian Lorenzo. (1992). *L'impresario*. (Edición de Massimo Ciavolella). Salerno.

Fuentes secundarias

- Accetto, Torquato. (1997). *Della dissimulazione onesta*. Einaudi.
- Ademollo, Alessandro. (1888). *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo. Memorie sincrone, inedite o non conosciute, di fatti ed artisti teatrali, librettisti, commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano*. S/e.
- Baldinucci, Filippo. (1682). *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*. Vangelisti.
- Baldinucci, Filippo. (1948). *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini (1682)*. (Con estudio de Sergio Samek Ludovici). Del Milione.
- Bernini, Domenico. (1713). *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*. Bernabó.
- Evelyn, John, F.R.S. (1900). *Diary and correspondence*. George Routledge & Sons, Ltd, E. P. Dutton & Co.
- Evelyn, John, F.R.S. (1955). *Diary*. Oxford University Press.
- Fraschetti, Stanislao. (1900). *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*. Hoepli.
- Fréart de Chantelou, Paul. (2001). *Le Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Paperback.
- Nieva, Francisco. (2007). Salvador Rosa o El artista. Comedia en dos actos. *Obra completa. I. Teatro*. Espasa.

Passeri, Giovanni. (1772). *Vite de' pittori, scultori e architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Barbiellini.

Obras de consulta

AA.VV. (1967). *Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 9*. Treccani.

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

Adorno, Piero. (1999). *L'arte italiana. Le sue radici medio-orientali e greco-romane. Il suo sviluppo nella cultura europea. Volume II. Tomo II: Dal classicismo rinascimentale al barocco*. G. D. D'Anna.

Allegri, Luigi. (2012). *Prima lezione sul teatro*. Laterza.

Angelini, Franca. (1994). Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere. Carandini, Silvia. (comp.), *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, pp. 141-157. Bulzoni.

Angelini, Franca. (1975). *Il teatro barocco*. Laterza.

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

Aparicio Maydeu, Javier. (1999). *El teatro barroco. Guía del espectador*. Montesinos.

Apollonio, Mario. (1947). *Commedia italiana*. Bompiani.

Argan, Giulio Carlo. (1988). *Storia dell'arte italiana. Vol. 3. Da Michelangiolo al Futurismo*. Sansoni.

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

Asor Rosa, Alberto. (1989). *La cultura della Controriforma*. Laterza.

Bajtín, Mijail. (2008). *Estética de la creación verbal*. (Trad. de Tatiana Bubnova). Siglo XXI.

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

- Battisti, Eugenio. (1990). *Renacimiento y Barroco*. Cátedra.
- Beecher, Donald A. (1984). Gianlorenzo Bernini's *The Impresario: The Artist as the Supreme Trickster*. *University of Toronto Quarterly*, vol. 53, núm. 3, Primavera.
- Benjamin, Walter. (1999). *Il dramma barocco tedesco*. Einaudi.
- Borsi, Franco (1998). *Bernini*. Akal.
- Burattelli, Claudia. (1999). *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*. Le Lettere.
- Burke, Peter. (1996). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Alianza.
- Burke, Peter. (2000). *Formas de historia cultural*. Alianza.
- Burucúa, José Emilio. (2001). *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica □ siglos XV a XVII*. Miño y Dávila.
- Carandini, Silvia (comp.). El ingenio, el dibujo y el arte mágico. Gian Lorenzo Bernini inventor de comedias, aparatos, tramoya teatral. 3.ZV. *Revista d'Arquitectura*, núm. 3, pp. 40-45.
- Carandini, Silvia. (1994). *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*. Bulzoni.
- Carandini, Silvia. (1976). La festa barocca a Roma. *Biblioteca teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, núm. 15-16, pp. 276-308. Bulzoni.
- Carandini, Silvia. (2001). *Le metamorfosi di una nuvola*. Gian Lorenzo Bernini dramaturgo, scenografo, personaggio e attore. Palombi Cataldi, Anna Maria, *Teatro e palcoscenico dall'Inghilterra all'Italia, 1540-1640*. Bulzoni.
- Carandini, Silvia. (1997). *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Laterza.
- Careri, Giovanni. (1991). L'artista. Villari, Rosario, *L'uomo barocco*, pp. 329-353. Laterza.
- Chastel, André. (1999). *Storia dell'arte italiana. Tomo secondo*. Laterza.
- Cope, Jackson I. (1987). Bernini and Roman Comedie Ridicolose. *PMLA (Journal of the Modern Language Association)*, vol. 102, núm 2, pp. 177-186.
- Croce, Benedetto. (1991). *Poesia popolare e poesia d'arte. (1933)*. Bibliopolis.

- Cruciani, Fabrizio. (1983). *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*. Bulzoni.
- D'Ambra, Raffaele. (1873). *Vocabolario napoletano - toscano domestico di arti e mestieri*. Sfe.
- D'Amico, Silvio (ed.). (1936). *Storia del teatro italiano*. Bompiani.
- D'Amico, Silvio (ed.). (1939). *Storia del Teatro drammatico. II. Terza Parte: L'Europa dal Rinascimento al Romanticismo*. Rizzoli Editori.
- Daolmi, Davide. (2006). La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le 'volubili scene' dell'opera barberiniana. *Il saggiautore musicale*, vol. 13, núm. 1, pp. 5-62. Olschki.
- Dionisotti, Carlo. (1967). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Einaudi.
- Doglio, Federico. (1995). *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Torre d'Orfeo.
- Doglio, Federico. (1990). *Storia del teatro. Il Cinquecento e il Seicento*. Garzanti.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio y Cipriani, Angela (colab.). (1981). *Bernini*. De Luca.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio. (1967). *Bernini. Introduzione al gran teatro del barocco*. Bulzoni.
- Ferrone, Siro. (1993). *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Einaudi.
- Ferrone, Siro. (1985). *Commedie dell'arte*. Mursia.
- Ferroni, Giulio. (1980). La scena, l'autore, il signore nel teatro delle corti padane. De Panizza Lorch, Maristella (comp.), *Il teatro italiano del Rinascimento*, pp. 537-570. Edizioni di Comunità.
- Flora, Francesco. (1952). *Storia della letteratura italiana*. Mondadori.
- Fortis, Umberto. (2006). *La parlata degli ebrei di Venezia e le parlate giudeo-italiane*. Giuntina.
- Fossati, Paolo (dir.). (1979). *Storia dell'arte italiana. Parte Prima. Materiali e problemi. Volume secondo: L'artista e il pubblico*. Einaudi.
- Highet, Gilbert. (1996). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura. Vol. II*. FCE.

- Lavin, Irving. (1964). Fontana di Trevi, Commedia inedita by Gian Lorenzo Bernini: Cesare D'Onofrio. *The Art Bulletin*, vol. 46, pp. 568-572.
- Lavin, Irving. (2007). *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini. Vol. I*. The Pindar Press.
- Maravall, José Antonio. (1985). *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*. Il Mulino.
- Mariani, Valerio. (1949). Bernini regista e scenografo. AA.VV., *Studi di bibliografia e di argomento romano in memoria di Luigi de Gregori*. Fratelli Palombi Editori.
- Marotti, Ferruccio y Romei, Giovanna. (1994). *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*. Bulzoni.
- Martinelli, Valentino (curador). (1953). *Bernini*. Mondadori.
- McPhee, Sarah. (2000). Bernini's Books. *The Burlington Magazine*, vol. 142, núm. 1168, pp. 442-448.
- Molinari, Cesare. (1968). *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*. Bulzoni.
- Nicoll, Allardyce. (1971). *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale (1927)*. Bulzoni.
- Nicoll, Allardyce y Davico Bonino, Guido. (1980) *Il mondo di Arlechino. Guida critica alla Commedia dell'Arte*. Mondadori.
- Novi, Simona. (1990). Gian Lorenzo Bernini e il Teatro. Nuovi documenti sulla commedia *La Marina* e sul carnevale del 1640. Ciancarelli, Roberto (comp.), *Il libro di teatro. Annali del Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Roma*, pp. 47-56. Bulzoni.
- Orozco Díaz, Emilio. (1995). *Teatro e teatralità del barocco. Saggio di introduzione al tema*. Prefacio de Giuseppe Mazzocchi. Ibis.
- Paraíso, Isabel. (2001). *Las voces de Psique. Estudios de teoría y crítica literaria*. Universidad de Murcia.
- Pignarre, Robert. (1993). *Historia del teatro*. EUDEBA.
- Rendina, Claudio. (1996). *I papi. Storia e segreti*. Grandi Tascabili Economici Newton.
- Romero, José Luis. (2009). *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América. Siglo XXI*.

- Salvi, Marcella. (2001). Gian Lorenzo Bernini: *L'impresario* tra 'macchinazioni' teatrali e di potere. *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, núm. 21, pp. 177-192. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Scaraffia, Lucetta. (1999). *Il Giubileo*. Il Mulino.
- Sforza, Nora Hebe. (2008). *Teatro y poder en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*. Letranomada.
- Sforza, Nora Hebe. (2012). *Angelo Beolco (a) Ruzante. Un dramaturgo provocador en la Italia del Renacimiento*. Miño & Dávila.
- Sforza, Nora Hebe. (2013). *Gian Lorenzo Bernini, 'teatrista'*. Dubatti, Jorge (ed.), *El actor. Arte e Historia*, pp. 27-42. *Libros de Godot*.
- Spinosa, Nicola. (1981). Spazio infinito e decorazione barocca. Fossati, Paolo (dir.), *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume secondo: Dal Cinquecento all'Ottocento: I. Cinquecento e Seicento*, pp. 309-312. Einaudi.
- Strong, Roy. (1988). *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Alianza.
- Taviani, Ferdinando. (1991). *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*. Bulzoni.
- Tamburini, Elena. (2014). *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*. Le Lettere.
- Tamburini, Elena. (2017). *Culture ermetiche e commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*. Aracne.
- Tamburini, Elena. (2018). *La commedia delle macchine di Gian Lorenzo Bernini*. En línea: <<http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/soffitta/2016/teatro/commedia-macchine-bernini>> (consulta 20-11-2018).
- Tessari, Roberto. (1996). *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Mursia.
- Tonelli, Luigi. (1994). *Il teatro italiano*. Modernissima.
- Wickham, Glynne. (1988). *Storia del teatro*. Il Mulino.
- Zorzi, Ludovico. (1990). *L'attore, la commedia, il dramaturgo*. Einaudi.

El autor

Gian Lorenzo Bernini

Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 - Roma, 1680) es, sin lugar a dudas, uno de los más grandes artistas del Barroco europeo. Artista polifacético, fue dibujante, pintor, escultor, arquitecto y teatrista, en el más amplio sentido del término. Protegido por diversos comitentes provenientes del poder político y eclesiástico, maestro indiscutido de nuevas generaciones de artistas, no es posible pensar en Roma (dentro y fuera de los espacios por él creados) sin tener en cuenta la "revolución escenográfica" que logró imprimir a la Ciudad Eterna. Allí, Gian Lorenzo logra plasmar esa idea de una espectacularidad típica de su tiempo que aún hoy logra el propósito que persiguiera entonces el autor de esta comedia: despertar la maravilla, el estupor, la idea de una monumentalidad sublime, en perfecta sintonía con las formas de poder que iría imponiendo el largo y complejo siglo que lo vio actuar y afirmar su innovadora concepción de la fusión de las artes.

La editora

Nora Sforza

Nora Sforza es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Historia por FLACSO Argentina, Licenciada en Lengua y Cultura Italianas por la Universidad del Museo Social Argentino y por el Consorcio ICon con sede en la Universidad de Pisa, Italia. Es profesora adjunta regular de Literatura Italiana, jefa de trabajos prácticos regular de Literatura del Renacimiento en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y profesora titular de Historia de la Civilización Italiana y de Literatura Italiana en el Instituto Superior del Profesorado "Joaquín V. González". Presidente de la Asociación de Docentes e Investigadores en Literatura y Lengua Italiana (ADILLI) de la Argentina, es especialista en teatro del Renacimiento italiano y en las relaciones entre literatura y melodrama. Entre sus publicaciones, además de numerosos artículos en revistas especializadas de la Argentina, Uruguay, Italia, España y México, se destacan sus ediciones de la *Cassaria* de Ludovico Ariosto (Premio "Teatro de Mundo" y "Premio a la Traducción del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Italiana"); *Candellero* de Giordano Bruno y las obras de ficción completas de Maquiavelo (Colihue clásica). Sus ensayos *Teatro y poder en el Renacimiento italiano 1480-1542. Entre la corte y la república* y *Angelo Beolco (Ruzante). Un dramaturgo provocador en la Italia del Renacimiento* también han recibido el "Premio Teatro del Mundo" en la categoría "Ensayística". En la actualidad prepara una edición de obras de Angelo Beolco, el Ruzante (¿1502? - 1542) y un ensayo sobre la actriz y comediógrafa paduana Isabella Canali Andreini (1562 - 1604).