

## RESEÑA

Tonina Paba, *Loas palaciegas nella Sardegna spagnola. Studio e edizione di testi*, Franco Angeli, Milán, 2015, 230 pp. ISBN: 9788891714886.

LUIGI GIULIANI (Università di Perugia)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.237>>

Hay muchos caminos para calibrar la presencia, el arraigo y la caracterización de las prácticas teatrales en la sociedad del Siglo de Oro. Es posible sin duda reconocer —dentro de los límites temporales que van desde la aparición del teatro de los corrales hasta finales del siglo XVII— géneros, textos y autores canónicos (o mejor dicho, canonizados por la historiografía literaria) y menores. Y, dentro de las fronteras geográficas del mundo hispánico, identificar los centros principales de esa vida teatral que irradiaban sus productos hacia la(s) periferia(s). El excelente trabajo de Tonina Paba investiga precisamente los avatares de un género dramático menor como la loa dentro de un territorio objetivamente periférico de la corona española como la Cerdeña del siglo XVII. El libro presenta diez textos compuestos y representados en el ámbito de las celebraciones festivas de la clase política virreinal de la isla, desde el periodo hispánico hasta los primeros años del siglo XVIII, en que Cerdeña pasó a estar bajo el dominio de los Saboyas piemonteses. Se trata, pues, de una producción sin duda alejada de lo que hoy se considera el canon del teatro áureo, y sin embargo, como veremos, la investigación de la estudiosa sarda desvela interesantes atisbos de una teatralidad local que no parece vivir solo de reflejos.

La primera parte del volumen introduce al lector a la historia del teatro de la Cerdeña española, una historia no demasiado conocida incluso para muchos estudiosos del teatro áureo. Tradicionalmente, la literatura hispano-sarda de los siglos XVI y XVII, tanto en poesía como en prosa, ha sido objeto de atención sobre todo por parte de los lingüistas (interesados por el multilingüismo sardo/italiano/español de los textos), mientras que la crítica solía juzgar negativamente la presunta

“corrupción del gusto” de los autores del XVII, perpetuando así un prejuicio de corte nacionalista y antiespañol común en la historiografía italiana —no solo literaria— decimonónica. En ese horizonte, poco interés habían suscitado hasta hace poco las escasas muestras del teatro isleño de la época, a excepción de las que remiten a las prácticas dramáticas paralitúrgicas de derivación medieval, ilustradas en textos conocidos como *La Pasión de Christo* de Francisco Carmona, recogida en un manuscrito de 1631, o los contenidos en un códice de 1688 titulado *Libro de comedias escrito por Fray Antonio Maria de Estercily, sacerdote capuchino*. De ello y del contexto performativo en que esas piezas nacieron y fueron representadas da cuenta la autora antes de presentar sucintamente las muestras (más bien escasas en Cerdeña) de especímenes parateatrales como las relaciones de comedias (115 de ellas se conservan en la Biblioteca Universitaria de Cagliari) y los villancicos, y ofrecer testimonios de modalidades teatrales menores como el bululú y el ñaque, las marionetas y las representaciones de *comedias de repente* en el marco de las actividades de las academias literarias locales.

La primera de las loas que se editan en el volumen se debe a la pluma de Antíoco del Arca (1595-1632), predicador sardo cuyos sermones alcanzaron cierto prestigio en la isla, y que fue autor también de una comedia de tema religioso, *El saco imaginado*, publicada en una suelta de 1658 y tal vez presentada entre 1622 y 1632 por los alumnos del colegio de los jesuitas de Sassari. La loa que precede la comedia es la única de tipo monológico del corpus, un romance en que, antes de la tópica petición de silencio a los espectadores, se narra el cerco de los galos de Breno a Roma con el episodio de las ocas del Capitolio, una muestra de la primera etapa de género antes del posterior desarrollo de la loa dialogada.

Muy detallado es el estudio sobre el teatro cortesano hispano-sardo que sirve de introducción a las restantes nueve loas palaciegas recogidas por la autora. La reconstrucción del contexto festivo de las representaciones en el *Palazzo Regio*, el Palacio Virreinal y el del marqués de Villazor incluye un panorama de la nobleza local y sobre todo del grupo de jóvenes aristócratas que de manera estable ejercían de actores en las representaciones palaciegas entre la quinta y sexta década del siglo XVII. Ese grupo podía contar probablemente con la dirección y la asistencia del actor profesional español Luis de Medina, un *gracioso* cuya presencia en Cállor se ha podido documentar en aquellos años entre los protegidos de la casa de los Alagón, Marqueses de Villazor. También se esboza brevemente el retrato de Teresa

Pimentel Bazán, joven viuda y madre de don Artal de Alagón, uno de los jóvenes actores *amateurs*, figura central de la vida social de la aristocracia isleña y a menudo destinataria de celebraciones festivas.

En este humus de mecenazgo nobiliario y actividades espectaculares, componen sus textos dramaturgos como José Navarro, un buen versificador tal vez identificable con el poeta aragonés autor de una colección poética en 1654. Su *Loa para la comedia La fuerza del natural* (1666) se compuso a raíz de la boda del príncipe Giovanni Battista Ludovisi, hijo del ya difunto Nicolò Ludovisi, virrey de Cerdeña, con María Antíoga de Alagón, hija de la ya mencionada Teresa Pimentel y Bazán, marquesa de Alagón. Los personajes de la loa —de trama débil— presentan primero la crónica de la ceremonia nupcial y de los festejos, para luego repartirse los papeles de la comedia que se disponen a recitar. La pieza vira en seguida, pues, hacia una dimensión metateatral que, como veremos, es propia de otras loas del corpus.

Entre los dramaturgos hispano-sardos destaca José Delitala y Castelví (1645-1689), apellidado el «Cisne de Cerdeña», autor de filiación calderoniana del que la crítica ha detectado afinidades con comediógrafos de la talla de Solís, Moreto, Matos Fragoso o Diamante. De él nos han llegado cuatro loas dialogadas compuestas y representadas en el espacio de seis años. En la primera, la *Loa en la comedia [...] festejando los años de doña Teresa Pimentel y Bazán, Marquesa de Villasor* (1666), los nobles locales aparecen representándose a sí mismos en el acto de elegir una comedia que desean representar en honor de la marquesa. Bajo la guía y al calor de los chistes del mencionado gracioso Luis de Medina, los improvisados cómicos descartan varias obras (un elenco que nos puede dar una idea de la cartelera teatral isleña de aquellos años: *El licenciado Vidriera* de Moreto, *Ofender con las finezas* de Villaizán, *Oponerse a las estrellas*, escrita en colaboración entre Matos Fragoso, Martínez de Meneses y Moreto, *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara) y terminan repartiéndose los papeles de *Sufrir más por querer más* de Villaizán.

Las restantes tres loas de Delitala son de tema mitológico. En la loa escrita en 1666 para el quinto cumpleaños de Carlos II, siete figuras cantan las alabanzas del rey niño: la Fama, Cupido (encarnado por el ya mencionado Artal de Alagón, entonces de dieciseis años de edad), «cuatro zagales» (actores adolescentes entre los que se encuentra Gerónimo Mathías Delitalia, hijo del dramaturgo) y un gracioso (Luis de Medina). En la loa *Festejando la celebridad del feliz parto de [...] doña María Antíoga de Alagón y Pimentel*, escrita y representada en 1670 con ocasión de la ma-

ternidad de la hermana de don Artal, el número de personajes en el escenario se eleva a nueve: Cupido, Apolo, Dafne, Neptuno, Volcano, Ceres, la Fortuna, Orfeo —con el contrapunto cómico del omnipresente Medina— entretejen una trama relativamente convencional sobre los efectos del amor. Los aspectos epidícticos de los parlamentos no ocultan la intencionalidad política de la pieza que apunta a reforzar también los vínculos entre la aristocracia local y la monarquía española tras los sangrientos sucesos de 1688, que llevaron al asesinato del marqués de Camarasa y la posterior represión de la nobleza rebelde. No tuvo, al parecer, una edición independiente la cuarta loa de Delitala, la dedicada al once cumpleaños de Carlos II —insertada en la *Cima del Monte Parnaso* (1672), su obra poética de mayor resonancia— en que vemos a Apolo, las Musas y otras divinidades augurarle y desearle al joven rey un futuro radiante en lo personal y lo político.

La única loa manuscrita del corpus es el anónimo *Diálogo* compuesto para la duquesa de San Germán entre 1668 y 1672 y conservado en la Biblioteca della Camera di Commercio de Cálller. La breve pieza, protagonizada por Apolo, Orfeo y Venus, concede mucho espacio a la música instrumental y al canto. Paba conjetura que su composición y representación podría estar relacionada con las actividades performativas de ese grupo de jóvenes aristócratas para los que José Delitala escribía sus loas en aquellos años.

Al conde de Egmont, quien fue durante tres años virrey de Cerdeña (1680-1683), ese noble flamenco cuyo carácter soberbio causó cierto malestar entre la aristocracia sarda, está dedicada una loa de Juan Efis Esquirro, cuyas circunstancias de composición y representación ignoramos. Esquirro fue un magistrado de Cálller, autor de otras obras panegíricas dirigidas a las autoridades eclesiásticas y civiles de la isla. La pieza editada en el volumen celebra el gobierno del conde de Egmont a través de un diálogo escénico entre varias divinidades, la Fama y la personificación de Cerdeña.

A la repentina muerte del conde de Egmont le sucedió el conde de Fuensalida, virrey entre 1683 y 1686. En 1683, poco después de su nombramiento, con ocasión de la onomástica de su mujer, la virreina María de los Remedios de la Cueva y Enríquez, se compone, representa y publica la loa anónima que en los festejos precedía la comedia *El maestro de danzar* de Calderón. En ella suben al escenario nobles y cortesanos, algunos en disfraz mujeril, para celebrar con parlamentos convencionales las virtudes políticas y personales del antiguo y del nuevo virrey.

Con la última loa del corpus nos hallamos en un nuevo contexto político. Como consecuencia del Tratado de la Haya de 1720 y de los cambios dinásticos que se produjeron en Europa tras la Guerra de Sucesión española, Cerdeña había pasado de la monarquía de los Austrias a la de los Saboyas. La loa se enmarca en los festejos que Filippo Pallavicino, primer virrey piemontés, ordenó para celebrar en 1722 la boda del príncipe Carlo Emanuele, hijo de Vittorio Amedeo II, primer rey de Cerdeña. Su autor fue Ignacio Paliacho (1679-1769), jurista y magistrado de Sassari del que no se conocen más obras literarias. Ideada probablemente para ser representada por actores profesionales y no por *amateurs*, la pieza se configura como una ópera, con un papel importante reservado para la música, según se desprende de la lectura de la relación de fiestas en que está insertada y de las acotaciones del texto, aunque no nos han llegado las partituras. La loa precedió la representación de *El monstruo de los jardines* de Calderón, y ponía en escena, además de Amor, Fortuna, las ninfas del Po y las del Rin, las personificaciones de Italia, Alemania y Cerdeña con la clara intención de celebrar y sancionar positivamente el paso de la isla de una monarquía a otra.

En conjunto las diez loas nos muestran las luces, los juegos, la elegancia, el espíritu festivo de los rituales de los miembros de los grupos hegemónicos de una de las parcelas marginales del sistema territorial que articulaba la monarquía española. Encerrados en su lógica autorreferencial, en equilibrio entre la aceptación de modelos procedentes del centro y la débil autonomía de instancias políticas y culturales autóctonas, en los escenarios de sus mansiones los aristócratas sardos ofrecían sus cuerpos a la vista de sus afines y sus subalternos. Las convenciones y la codificación del disfraz mitológico reivindicaban y consagraban bajo la ligereza del fingimiento lúdico la seriedad del entramado de las relaciones de poder que sustentaban su medio: las relaciones horizontales hacia sus pares (por vínculo de sangre), las relaciones verticales de cauteloso sometimiento a la corona (el condicionante de la sucesión de virreyes que desembarcan en Cerdeña y determinan el juego político y social de las élites, además de la gobernación de la isla) y de imposición sobre sus subalternos (clientes, funcionarios del aparato virreinal, el pueblo invisible en que se sustenta la pirámide neofeudal). He aquí, pues, los rasgos del teatro «de público cerrado», la versión reiterada y desgastada de la tradición del teatro cortesano del Antiguo Régimen caracterizado por la homogeneidad y solidaridad ideológica y estética de sus participantes, desde el mecenas, hasta los espec-

tadores, pasando por los actores (ellos mismos nobles y cortesanos) y los dramaturgos.

El trabajo de Tonina Paba tiene el mérito de presentarnos la vida, las tensiones, la lógica del poder que subyace al rito de ese teatro, y lo hace sobre todo reconstruyendo el entorno del núcleo familiar de los Alagón a través de la historia de la composición y la representación de la loas. El calendario señalado por los cumpleaños, las bodas, los nacimientos, marca una ritualidad siempre idéntica a sí misma, cifrada en la aparición reiterada en el escenario de entidades mitológicas atemporales encarnadas por aristócratas que se perciben a sí mismos y a su propio mundo como incuestionables, inalterables, anclados a valores eternos. Y la ficción teatral les regala la ilusión de que ese palacio virreinal, esa nomenclatura de administradores y poderosos locales por derecho de sangre, esa isla periférica son el centro del mundo. Pero es una ilusión que se desdibuja muy pronto: la loa es un umbral efímero y los nobles *amateurs* bajan al cabo del escenario para dejar que suban los cómicos profesionales que van a representar la comedia. Adivinamos la mirada de suficiencia de un actor como Luis de Medina —que durante unos diez años dirige a los pimpollos de la nobleza en sus pinitos teatrales— al salir de la dimensión liminar de la loa escrita por autores locales para recitar las comedias que proceden del *centro* (Calderón).

Con todo, la corrección y (a veces) la elegancia de los versos, la mención de una maquinaria escenográfica sorprendente, la cada vez mayor presencia del elemento musical nos dejan entrever fragmentos de un universo brillante, que el trabajo de Tonina Paba reconstruye en la medida de lo posible también a través de la comparación con lo que sabemos de la praxis de otras cortes virreinales, como la de Nápoles. Es de esperar que futuras investigaciones puedan llenar las amplias lagunas que presenta la documentación sobre el teatro de la época española de Cerdeña y acercarnos a un pasado teatral que por ahora parece en gran parte perdido.