

RESEÑA

María del Valle Ojeda, Marco Presotto, eds., *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, Universitat de València, Valencia, 2013, 204 pp. ISBN: 9788437090948.

SALOMÉ VUELTA GARCÍA (Università di Firenze)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.238>>

El volumen, como aclaran sus editores en la página preliminar, tiene su origen en las primeras jornadas de teatro clásico italiano y español que se celebraron en Sabbioneta en junio de 2009, organizadas por la Universidad de Venecia en colaboración con la Embajada de España y el Consulado General de España en Milán, además de otras entidades, y con la cooperación de las instituciones locales. En las jornadas, constituidas por lecciones, conferencias, mesas redondas y representaciones teatrales, participaron estudiantes y jóvenes investigadores procedentes de varias universidades de Italia y España junto a renombrados hispanistas e historiadores del teatro y del espectáculo. La sede de encuentro fue el teatro ducal de Sabbioneta, la ciudad ideal de Vespasiano Gonzaga, en la que entre 1588 y 1590 el arquitecto-escenógrafo Vincenzo Scamozzi construyó el teatro, «realizado expresa y exclusivamente para la diversión y mayor honra de una figura de humanista, militar y diplomático que tuvo una especial relación con el mundo hispánico» (p. 9); un lugar privilegiado en el que reflexionar sobre el teatro clásico y las diferentes vías que condujeron a él. El libro, que recoge algunas de las intervenciones de entonces, se abre con un detenido estudio del teatro de Sabbioneta por parte de su mayor conocedor, Stefano Mazzoni, docente de «Storia dello spettacolo» en la Universidad de Florencia. En su artículo «“Oltre le pietre”: Vespasiano Gonzaga, Vincenzo Scamozzi y el teatro de Sabbioneta» (pp. 11-63), Mazzoni expone magistralmente el significado profundo de esa «armónica fusión de arquitectura, escultura y pintura» (p. 13) del teatro que Vincenzo Scamozzi, último gran arquitecto del siglo XVI ita-

liano, llevó a cabo en Sabbioneta para mayor gloria de su mecenas; un teatro cortesano dedicado al mito de la Ciudad Eterna, cuya iconografía clásica y mitológica se convierte en proyección de las virtudes del duque, en un *continuum* que va de la época romana al momento de su creación, y en cuya realización se fusionaron elementos antiguos y modernos, innovadores arquitectónicamente (de ahí que, como nos dice el autor, no sea pertinente denominarlo, como se ha venido haciendo hasta tiempos recientes, *teatro all'antica*, sino, más bien, teatro ducal). A través de un atento y fino análisis del plano iconográfico (y escultórico) del teatro, que Mazzoni ha ido matizando a lo largo del tiempo en sucesivos trabajos dedicados al teatro de Sabbioneta y del que se publican, al final del artículo, numerosas imágenes, el estudioso revela el programa celebrativo de las virtudes morales y políticas propias del mecenas que está a la base de dicho plano iconográfico, subrayando, al mismo tiempo, la presencia en él de una serie de motivos cómicos que remiten a una memoria escénica efectiva, las *performances* de los cómicos profesionales italianos tan amadas por Vespasiano Gonzaga, en una simbiosis que evidencia «el carácter insólito del teatro de Sabbioneta» (p. 39). Un estudio ejemplar, el del profesor Mazzoni, que muestra la necesidad de analizar los edificios teatrales (cortesanos y académicos) del siglo XVI y barrocos no solo como tipologías arquitectónico-escenográficas, sino como «objetos culturales complejos, enriquecidos por programas iconográficos llenos de significado» (p. 15; *oltre le pietre*, 'más allá de las piedras', en definitiva).

Sigue a continuación otro estudio magistral, del profesor Joan Oleza, sobre el controvertido proceso que hizo posible en España el paso de la práctica escénica popular a la comedia nueva en los mismos años en los que se construyó la Sabbioneta de Vespasiano Gonzaga. En «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo» (pp. 65-82), el ilustre hispanista ofrece, en primer lugar, un panorama detallado de las tres prácticas escénicas que configuraban el teatro español del siglo XVI, la cortesana, dominante en la primera mitad del siglo, la erudita y la popular o populista, para detenerse después en esta última, que se incrementó notablemente a partir de la segunda mitad del siglo gracias a la consolidación de un nuevo mercado teatral de carácter eminentemente urbano y a la profesionalización de los actores, lo que llevó a la cristalización, entre 1570 y 1590, de una práctica escénica nueva, la de la comedia nueva. A la creciente demanda de espectáculos públicos en ciudades como Valladolid, Sevilla, Valencia o Madrid, y la profesionalización de los actores, cabe añadir, según el estudioso, la importancia de la celebra-

ción del *Corpus Christi* como circunstancia festiva «que legitima un momento y un lugar públicos para el teatro» (p. 66), gestionada por los municipios (salvo en Sevilla, donde hubo mayor libertad y se desarrolló un sector empresarial privado) y en la que colaboraban los gremios urbanos de los que provenían los actores que se convirtieron más tarde en profesionales (sobre todo a partir de 1570), como Lope de Rueda, Pedro de Montiel, Jerónimo Velázquez y Alonso de la Vega, entre muchos otros. Bien entrados los años setenta del siglo XVI, y en paralelo con el proceso de profesionalización de los actores, se adaptaron o construyeron los corrales y casas de comedias, que permitieron el paso de una práctica escénica popular ligada al momento festivo y cuyo escenario eran las calles de la ciudad a otra de carácter comercial, con un público variado (en el que predominaban las clases medias y abundaban las mujeres) y ansioso de novedades. A partir de los años noventa se contaba ya con una primera generación de poetas dramáticos que escribían por encargo para las compañías teatrales, adaptando sus textos a las preferencias del público, y dando paso a una nueva época, la de la comedia nueva, a la que se llegó después de un largo proceso de lucha entre las diferentes prácticas escénicas (con la propuesta de obras trágicas para los corrales por parte de toda una serie de autores pertenecientes a la práctica escénica erudita, o la entrada de los actores profesionales en los palacios de la nobleza e incluso en la corte y el deseo de estas últimas de influir en la dramaturgia de los actores mediante propuestas temáticas cortesanas, como la materia pastoril, o la labor de los autores valencianos, con un teatro de fuerte impronta cortesana que constituye, sin embargo, «una primera síntesis de *comedia nueva*»; p. 76) y en la que pesó de forma determinante el componente popular. De este primer momento de gestación de la comedia nueva nos ha quedado una colección de 61 piezas teatrales, recopilada por el conde de Gondomar antes de 1598, que fue detectada a finales de los años ochenta del siglo pasado por el hispanista italiano Stefano Arata y es hoy objeto de renovado interés. Lope de Vega participó en este primer momento de gestación de la comedia nueva aportando una notable cualidad de escritura y una amplia gama de posibilidades escénicas en la que prevaleció, en este período de su carrera teatral, la dimensión cómica, que se cristalizó en los géneros de la comedia urbana y, especialmente, de la comedia palatina, y encontró el gusto del público de los corrales.

El estudio de la hispanista florentina Maria Grazia Profeti, «Entre texto espectáculo y texto literario: Italia y España» (pp. 83-95), parte de las tres prácticas escénicas a las que aludía el profesor Oleza en su trabajo anterior —la cortesana, la

clasicista y la populista—, de las que señala las relaciones «evidentes» con Italia, con la intención de colocar el teatro áureo español en una óptica europea, lejana de consideraciones «nacionales» reductivas: el recorrido de Juan del Encina de la corte de los Alba a la Roma papal, las traducciones de Plauto y Terencio por parte de humanistas de prestigio, como Francisco Villalobos, Pedro Simón Abril, Fernán Pérez de Oliva, y su posterior adaptación al teatro de Timoneda, la influencia del espectáculo de los cómicos *dell'Arte* italianos en la representación en los corrales (y su fisonomía) y de la refinada escenografía del «ingeniero» Giulio Cesare Fontana y de los florentinos Cosimo Lotti y Baccio del Bianco puesta en práctica, con estupor general, en las representaciones palatinas hasta la muerte de Baccio del Bianco en 1657, la praxis de imprimir comedias para su lectura, los materiales literarios y dramáticos utilizados, extraídos a menudo de tragedias, comedias y novelas italianas, todo ello es tratado por Profeti. Dichas relaciones, nos dice la estudiosa, plantean problemas de tipo metodológico y exigen un análisis de carácter intertextual y de plena consciencia del sistema dramático en el que tienen lugar; dos dimensiones analíticas que resultan cruciales, a su vez, para comprender e interpretar en su justa medida la recepción del teatro clásico español en Italia, argumento al que la ilustre hispanista dedica la segunda parte del artículo y del que ha sido su mayor promotora. Recordando la escasa consideración de la que hasta tiempos recientes han gozado las traducciones y adaptaciones del siglo xvii de comedias españolas, Profeti se detiene en mostrar la riqueza textual y dramática de estas reelaboraciones, así como el éxito sin par que obtuvieron a lo largo y ancho de la península italiana, por tratarse de textos que al atractivo de la fórmula dramática de la comedia nueva sumaban el conocimiento profundo de las dramaturgias locales dentro de las cuales se escribían y llevaban a escena.

El artículo «División en actos y término del día entre España e Italia» (pp. 97-113), que Piermario Vescovo, docente de literatura italiana en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, dedica a Maria Grazia Profeti, retoma un hilo de investigación al que el estudioso ha dedicado varios importantes trabajos en los últimos años y que tiene su origen en dos pasajes del *Arte nuevo* de Lope, considerados a menudo contradictorios, en los que el dramaturgo alude a la división bipartita de la trama («asunto» para Lope, vv. 231-239, dividido en nudo y desenlace, «conexión» y «solución») y tripartita de la escena (los tres actos de tiempo o «jornadas» en los que se tiene que repartir el «sujeto», vv. 211-214). Rastreado sabiamente en la historia

del teatro la temprana existencia de una doble articulación del texto teatral en la que a una división de carácter escénico-temporal en cinco actos se le añade un segundo orden de articulación que hace referencia al asunto y busca dar una medida quinaria a la tripartición aristotélica de la trama en *protasi*, *epitasi* y *catastrofe* —*stage division* contra *plot division*, según la crítica anglosajona—, el estudioso veneciano documenta la división tripartita de las obras de los cómicos italianos (cuyo origen se hallaría en las formas dramáticas simples, como las farsas y las églogas), antes de que esta fuera canonizada por el teatro español, así como el peso de las declaraciones de Lope en su *Arte nuevo* en el método de escritura teatral de autores italianos muy posteriores, como Carlo Goldoni. Analizando, en las últimas páginas del artículo, la duración temporal de las obras de Goldoni y su contemporáneo Carlo Gozzi, conocido adaptador de comedias españolas áureas, Piermario Vescovo retoma los versos 211-214 del *Arte nuevo* de Lope en los que el dramaturgo español recomienda que en cada uno de los tres actos o jornadas de la comedia se procure «no interrumpir el término del día», es decir, que estos se definan a través de una unidad interna de tiempo, dentro de una jornada real de la que se ofrece al espectador algunas partes elegidas, entre las cuales dramaturgos como Goldoni y Gozzi privilegiaron las escenas nocturnas, dilatando con ello el «giro de sob» aristotélico y poniendo en escena lo que, en el caso de Gozzi, aparecía a menudo simplemente narrado en los textos españoles en los que se inspiraba.

A estos cuatro importantes estudios de carácter más general y metodológico, le siguen otros que se concentran en textos o aspectos concretos, entre los cuales juega un papel de especial relevancia la actividad de los cómicos *dell'Arte* italianos. En «*El Adamo* de Giovan Battista Andreini. Una «sacra rappresentazione» para una escena profesional y barroca» (pp. 115-146), Silvia Carandini, docente de «Storia dello spettacolo» en la Universidad La Sapienza de Roma, analiza el drama bíblico *L'Adamo* del célebre actor y *capocomico* de la compañía de los *Fedeli* Giovan Battista Andreini (autor de un *Don Giovanni* muy especial, magníficamente editado por la estudiosa junto a Luciano Mariti: *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Studi e edizione critica de Il nuovo risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003) a la luz de las controversias relativas a la licitud de las representaciones teatrales (sobre todo las llevadas a cabo por «cómicos mercenarios») que se desataron en Europa a partir de las últimas décadas del siglo XVI. En dicho debate europeo tuvieron especial importancia las estrategias de-

fensivas desarrolladas por los actores italianos, «los primeros, sin duda, en tomar conciencia y actuar con determinación en defensa de las empresas teatrales que realizan» (p. 116), y en concreto, Giovan Battista Andreini, que compuso varios tratados en defensa del arte cómico (*La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica*, 1604; *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'Arte Comica*, 1612), algunos de los cuales fueron publicados en París, contribuyendo de este modo al debate sobre el teatro en la Francia de entonces. Andreini compuso, además, dos obras dramáticas de argumento religioso con el fin de «avaluar un fundamento espiritual del oficio de actor, de su obra de dramaturgo y de la actividad profesional de la compañía» que dirigía (p. 119) y demostrar que el género de las *sacre rappresentazioni*, prerrogativa del teatro de las cofradías, de las academias y de los colegios, podía cultivarse decentemente por parte de los actores profesionales: *La Maddalena* (en forma de poema en 1610, teatralizada en 1617, con diferentes versiones posteriores) y *L'Adamo*, obra dedicada a la reina de Francia Maria de' Medici, impresa en Milán en 1613. *L'Adamo*, drama bíblico en verso y en cinco actos que ponía en escena la historia de Adán y Eva, el primer pecado cometido por ellos y la consiguiente expulsión del paraíso terrenal, fue impreso en una cuidada edición en cuarto, adornada de cuarenta y dos grabados en cobre de Carlo Antonio Procaccino en los que se detiene la profesora Carandini (numerosos aparecen en el apéndice del artículo) para mostrar la refinada ideación escenográfica de la obra (en un texto en el que la escenografía se enriquece con el acompañamiento de música y de partes cantadas y bailadas y que, a decir de la estudiosa, probablemente nunca se representó).

En «“Col solito stipendio di Sua Altezza”. Notas sobre los Gonzaga y la Comedia del Arte» (pp. 147-164), Stefano Mazzoni reelabora las consideraciones presentadas en la mesa redonda *Teatro di corte, Commedia dell'Arte e il mecenariato dei Gonzaga* dentro de las jornadas de estudio que han dado origen al volumen. Partiendo de una tan crucial como necesaria definición del fenómeno teatral conocido como *Commedia dell'Arte*, lejano de la reductiva imagen historiográfica que se ha transmitido durante mucho tiempo, Mazzoni delinea el papel capital que jugaron los Gonzaga (Guglielmo, su hijo Vincenzo, Vespasiano, Ferdinando) en lo que respecta a la formación (y disgregación) de importantes compañías de actores profesionales (los *Accesi*, los *Fedeli* de Giovan Battista Andreini...) y sus viajes por las diferentes cortes italianas (Mantua, Ferrara, Sabbioneta, Florencia...) y europeas

(París, sobre todo); un mecenazgo que constituye un capítulo importante de la historia del teatro clásico italiano, como avalan importantes trabajos citados y puntualmente comentados por el estudioso, a los que cabe añadir dos útiles herramientas informáticas, el proyecto *Herla* de la Fundación Mantua Capital Europea (de acceso gratuito en www.capitalespettacolo.it) y el Archivo Multimedia de los Actores Italianos (AMAtI), ideado y operativo en la Universidad de Florencia, que se constituyen como fuentes valiosas para el restablecimiento de una tradición dramática que tenía su razón de ser en la acción escénica, en ese lábil momento de representación reconstruido hoy con dificultad a través de cartas, relaciones, noticias desperdigadas y fragmentarias.

La importancia de dicho material para la reconstrucción de la historia del teatro clásico queda patente en el artículo «La comedia en la corte bajo el signo del deleite» del historiador Giancarlo Malacarne (pp. 165-200), experto conocedor de la familia Gonzaga. En este trabajo se proporciona un cuadro de la importancia que adquirió el teatro en la época de dominación de los Gonzaga como momento festivo de participación colectiva, a través de una serie de documentos en su mayoría inéditos, extraídos del Archivo de Estado de Mantua, muchos de los cuales aparecen transcritos por entero en el apéndice del artículo. En el recorrido documental propuesto, que se abre con una relación de Benedetto Capilupi, futuro secretario de Isabella d'Este, fechada en 1488, en que se narran con detalle las representaciones en honor del matrimonio de Elisabetta Gonzaga con el duque de Urbino, Guidubaldo de Montefeltro, y se cierra con noticias de comedias y óperas representadas en 1674, en la corte de Ferdinando Carlo Gonzaga, último duque de Mantua, se evidencia la importancia del repertorio teatral grecolatino, al que se recurre con asiduidad (sobre todo a Plauto), por tratarse de una tradición conocida, experimentada y de prestigio. Junto a los autores antiguos se constata también la presencia de obras teatrales contemporáneas, de las que no siempre se cita el título o el autor mientras que se resaltan los elementos escénicos y coreográficos o la validez de los argumentos que ponen en escena; un repertorio amplio, por tanto, que tiene como objetivo primordial la diversión de los asistentes, y del que la lectura de los documentos arroja un sinfín de detalles de gran interés para los historiadores del teatro: desde la narración de los entremeses representados hasta la descripción minuciosa del espacio teatral, de la escenografía o de la música o la alusión a cuestiones específicas, como la función de los apuntadores, los vestidos de los actores, etc.

Las últimas páginas del volumen remiten al mundo específico de los actores y a su memoria. En «I segreti di Arlecchino»: conversando con Enrico Bonavera» (pp. 201-204), Anna Scannapieco, docente de «Storia dello spettacolo» en la Universidad de Padua, intenta evocar en papel el sentido profundo (y las emociones suscitadas en el público) del espectáculo *I segreti di Arlecchino* que el actor Enrico Bonavera puso en escena en las mencionadas jornadas de Sabbioneta; un espectáculo en el que, junto a la memoria de los grandes actores del teatro profesional italiano de los siglos XVI y XVII, se hace patente, a través de un recorrido por las máscaras *de-ll'Arte*, la potencialidad escénica de dicha dramaturgia, que se extendió por Europa y llegó a alcanzar un gran éxito (e importancia para el desarrollo de otros teatros clásicos) gracias a la habilidad de los actores que la difundieron.

Un libro importante, en conclusión, el reseñado en estas páginas, para profundizar en las relaciones entre el teatro clásico italiano y el español, que, gracias a su enfoque multidisciplinar y a la excelencia de los trabajos que contiene, se ha convertido en lectura obligatoria (también desde el punto de vista metodológico) para los estudiosos del teatro europeo de la Edad Moderna.