

MEGALE, Teresa, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017, ISBN: 978-84-8489-283-0. 205 págs.

Roberta ALVITI

Università di Cassino e del Lazio Meridionale (Italia)

r.alviti@unicas.it



Es consabido el importante papel que desempeñaron los cómicos italianos en el desarrollo y en el afianzamiento, tanto en la vertiente económica como en la artística, de la *comedia nueva* española. Fueron los italianos, a partir del celebre cómico Alberto Naselli, apodado *Ganassa*, quienes obtuvieron el permiso para modificar el calendario de las representaciones en la España de Felipe II; la aportación de los italianos por lo que atañe a la puesta en escena, al decorado y a la maquinaria teatral es incontrovertible y gracias a ellos las mujeres empezaron a tener un puesto fijo en las repre-

sentaciones. Tampoco hay que olvidar que para la configuración de los personajes de la *comedia nueva* las plumas españolas echaron mano al caudal dramático de los italianos por lo que se refiere a la división en tres actos, la duplicación en la trama y el equilibrio entre personajes y la acción rápida que tiene como objeto los amores de jóvenes quienes, con la ayuda de ingeniosos criados, consiguen superar los obstáculos a su relación y casarse.

Por otra parte, en las primeras décadas del siglo XVII las compañías españolas llevaron las obras dramáticas áureas al virreino napolitano y a partir de ese foco se difundieron en las cortes de los embajadores en Roma, Florencia, Milán, Venecia y Mantua. Pero fue en la ciudad partenopea donde el éxito fue instantáneo y duradero. En pocos años, el arraigo fue tan profundo que alrededor de 1630 a la que se llamaba *Strada del Teatro dei Fiorentini* se le dio el sobrenombre de *Strada della commedia spagnola*. Fue tanta la afición del público a los modelos dramáticos áureos que actores y actrices españolas se afincaron de manera estable en Nápoles;

enseguida estrecharon relaciones profesionales con sus colegas italianos, relaciones osmóticas y fecundas que duraron casi una centuria. Los vínculos que se establecieron entre artistas franqueaban las fronteras de nacionalidad y la diversidad lingüística y fueron además de profesionales, personales: hubo amistades, matrimonios y padrinazgos que actuaron de aglutinante de las dos comunidades. Cabe señalar que varias exitosas comedias áureas escogen como marco la ciudad partenopea: baste con recordar *El perro del hortelano* de Lope de Vega y *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto.

Fue natural, por lo tanto, que las compañías locales adoptaran y adaptaran para su repertorio las piezas españolas que circulaban en los tablados napolitanos. Las modalidades de asimilación fueron variadas: una de las formas con las que el teatro barroco español fue asimilado en el repertorio italiano fue las de los *canovacci*, una tipología textual muy distinta de las traducciones o reelaboraciones *distese*, es decir, piezas completas, con diferentes grados de aproximación al hipotexto. Sea como fuere, un número muy significativo de comedias españolas fueron una presencia estable en el repertorio de la *commedia dell'arte* hasta finales del siglo XVIII. Es más: fueron precisamente los cómicos italianos quienes en el siglo sucesivo garantizaron no solo la supervivencia sino también la difusión, *mutatis mutandis*, de la comedia áurea en los escenarios europeos.

Durante mucho tiempo, la tarea de acotar la envergadura de las relaciones entre teatro italiano y español en los siglos XVI y XVII fue una tarea que los estudiosos italianos creían que tuviese que correr a cargo de los españoles y viceversa. Tras los estudios de Benedetto Croce, de Ulisse Prota-Giurleo y unas esporádicas contribuciones de otros italianos, tuvo que mediar casi medio siglo antes de que se emprendiera un estudio sistemático de la ligazón entre la fenomenología teatral italiana y española durante el *Siglo de Oro*; en este sentido supusieron un hito los estudios de Maria Grazia Profeti, a quien se debe la creación de la colección «Comedia aurea spagnola e pubblico italiano», emprendida en 1996 y publicada por la editorial florentina Alinea; en esta línea de investigación se sitúan los numerosos estudios de Fausta Antonucci, de Carmen Marchante Moralejo y otros estudios italianos y españoles.

En esa estela de renovado interés de se enmarca el pulcro volumen de Teresa Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella napoli spagnola (1575-1656)* publicado en la prestigiosa colección «La commedia dell'arte. Storia, testi e documenti» de la editorial Bulzoni. La estudiosa, profesora de la Univesità degli

Studi di Firenze, nos consigna un ponderoso trabajo dedicado a la profesionalización de la actividad actoral en la capital y en el territorio virreinal. Megale emprende una detenida y ramificada investigación en archivos italianos y españoles que saca a luz, en primer lugar, la vivacidad del *milieu* en el que se desplegó, en un lapso de tiempo que va desde la formación de la más antigua *compagnia dell'Arte* de la que se tiene noticia (1575) hasta la epidemia de peste que azotó la ciudad y el reino de Nápoles a mediados del siglo XVII (1656), una visión inédita y profundizada de la vida teatral partenopea.

La estudiosa, a través de una lectura estratificada de las fuentes, construye una estructura de largo alcance, polifónica, pero, al mismo tiempo, se detiene en la observación de detalles que se refieren a la historia material de las compañías, con una particular atención al aspecto económico; proporciona cuantiosas informaciones sobre las dinámicas económicas de este sistema teatral, desde los contratos celebrados por cómicos y compañías al papel empresarial desempeñado por algunos actores.

Siguiendo la línea temporal a lo largo de la que se despliega la institución, el desarrollo, la decadencia y la palingenesia de teatro en Nápoles en el periodo virreinal, la autora, además, consigna una amplia visión de conjunto de los géneros cultivados en los palacios nobiliarios, las plazas e incluso en escenarios montados cerca del mar. De hecho, el ceremonial de Virrey a menudo aprovechaba la «enorme cassa armonica» (pág. 236) representada por el golfo de Nápoles, que se convertía en la «cornice naturale nella quale trasferire gli eventi festivi» (pág. 236).

La monografía se compone de tres capítulos: «Fisionomie teatrali napoletane: la scena divergente», «Nel dedalo teatrale partenopeo: luoghi e stanze per lo spettacolo» y «Drammaturgie, maschere, archetipi» y se completa con un dos valiosos suplementos: el apéndice iconográfico (págs. 317-224), con imágenes en colores rastreadas en museos europeos y norteamericanos, y el aparato que lleva el título «Fonti d'archivio» (págs. 335-396), en el que se ofrece al lector una selección de documentos, en su mayoría inéditos, que atestiguan «il passaggio degli attori e di eventi spettacolari a Napoli e nel Viceregno» (pág. 335). Tras la extensísima bibliografía, remata el volumen un utilísimo y minucioso «Indice dei nomi» (págs. 433-469) en el que aparecen, junto a nombres célebres, un conjunto de nombres rescatados del olvido que representan una muestra de la variada humanidad que gravitaba alrededor de los escenarios napolitanos: actores y actrices, comitentes,

censores, empresarios y espectadores. El interés por la *intrahistoria* teatral, la empatía hacia personajes que sobreviven únicamente en pocas líneas de documentos ocultados en los archivos, vertebrará las páginas de todo el volumen.

La estudiosa empieza apuntando que el fenómeno de la profesionalización teatral en ámbito napolitano, diferentemente de lo que ocurre en la Italia septentrional, nace bajo el signo de la anonimidad y que «l'assenza del nome collettivo sembrerebbe essere la conseguenza della speciale fluidità del teatro professionistico napoletano delle origini e della sua connaturata instabilità», que al mismo tiempo es «[...] spia della particolare e mutevole disposizione dei teatranti napoletani e regnicoli a compiere continui scarti, nel tentativo di resistere [...] alla temibile concorrenza delle compagnie spagnole come agli attacchi della Chiesa, all'ineludibile rivalità serpeggiante tra i membri delle *troupe* come ai cambiamenti di gusto degli spettatori» (pág. 21). Se destaca, además, que en la Nápoles barroca la supervivencia de las compañías teatrales depende de un delicado equilibrio con el poder *habsbúrgico*, la aristocracia urbana y la «regnicola», con las estructuras económicas, el régimen de asistencia sanitaria, la actuación poderosa de la Iglesia, así como con el sistema empresarial todavía en ciernes.

Del *mare magnum* documental consultado por Megale emerge un contrato estipulado, con fecha del 9 de marzo de 1618, por una *troupe* de la que formaban parte cómicos napolitanos, lombardos y españoles: el documento descuelga por ser una de las más antiguas atestaciones del personaje de Pulcinella, interpretado por Andrea Calcese «forse la sua prima incarnazione, precedente quella che Pier Maria Cecchini prima e Andrea Perrucci poi attribuiscono a Silvio Fiorillo». No obstante, la estudiosa señala que ya antes de 1618 la máscara de Pulcinella era habitual en el panorama teatral napolitano: «e non poteva essere diversamente, se sin dal 1610 abitava in città tale Mariotto Policinella, perugino, [...] che aveva un magazzino di legnami da costruzione accanto alla stanza di San Giorgio dei Genovesi, [...] Da costui, i comici avrebbero prelevato agevolmente il nome della maschera e fors'anche qualche tratto fisiognomico debitamente trasfigurato sulla scena» (pág. 32).

Otro dato de gran interés que se puede rastrear de la lectura del trabajo de Megale es que a lo largo de la carrera de muchos actores las «partes», o sea los, papeles no eran «specializzazioni obbligate», que se otorgaban de manera vinculante; eso supone una fluidez también entre primas, segundas y terceras «parti»; la negación de una «rassicurante codificazione» y la preferencia hacia «il disordine organico della pratica scenica» (pág. 43) representa «la ricchezza peculiare delle compagnie professionali napoletane riflessa, talora, nelle formazioni spagnole

agenti all'ombra del Vesuvio ed in quelle abituate alla drammaturgia premeditata» (pág. 43).

El de la inestabilidad social o, para decirlo con palabras de la autora, de la transmedialidad es uno de los rasgos propios de la *quidditas* del teatro hispano-napolitano del siglo XVII; tal y como lo es «il radicamento del teatro con i suoi flussi di artisti e di spettatori» que acaba por modificar «sensibilmente gli stessi luoghi urbani cinque-seicenteschi e lo stesso dedalo viario nei quali si concentrano gli attori e le loro molteplici azioni» (pág. 86). Esta incidencia en el tejido urbano deriva de la necesidad de los cómicos de vivir en espacio colindantes a las «stanze teatrali», o sea los ambientes dedicados a la puesta en escena; y «il desiderio di vivere il più possibile accanto al luogo in cui si recita, una prossimità che prolunga il palcoscenico nella strada e confonde bellamente la vita e la scena» (pág. 89) es lo que determina un «traffico immobiliare vermicolare, addensato intorno alle stanze del teatro degli attori». Es más: «in un sistema di produzione artigianale, che adotta l'attardata tipologia architettonica medievale dell'avere funzionalmente insieme l'uscio e la bottega», algunos teatros prevedono l'appartamento per gli attori o per i capocomici» (pág. 89).

Uno de los ejes interpretativos del volumen es la concienciación de que la cifra definitoria de los cómicos es la de mestizaje: pueden vivir del oficio actoral, a menudo no especializado, sino con un amplio abanico de competencias, que abarca amén de la actuación propiamente dicha, la música, el canto, el baile, el mimo. Sin embargo, también es frecuente que «il professionismo teatrale spesso e volentieri travalichi il confine [...] del mestiere per intrecciarsi con mestieri altri da quelli propri del teatro» (pág. 91), o sea la artesanía, el comercio, pero sobre todo «molti comici si riciclano in modo assai precipuo nelle pagine a stampa: è la diffusione della cultura tipografica a consentire loro una via di scampo dalla scena e far di loro degli artisti transmediali» (págs. 91-92); esta consideración le sirve a la estudiosa para confutar la idea de que existiera una división en compartimientos estancos entre el estilo de vida social de los actores profesionales y el de los demás *homines urbani*. Es este sentido hay que interpretar también los datos acerca de las aportaciones de los actores diletantes; en el conjunto de aficionados destacan: «letterati, accademici togati, uomini di cultura in genere» (pág. 94). De hecho, Megale menciona a los poetas Giovan Battista Marino y Giovan Battista Manso, al pintor Salvator Rosa entre los que «trascinati sul palcoscenico in occasioni accademiche [...] ebbero a che fare con l'arte declamatoria» (pág. 94); estas continuas relaciones

e intercambios parecen desmentir la hipótesis de que la microsociedad de los actores y la de los literatos fueran «canali separati, scissi che solo occasionalmente si mettono in contatto e in ascolto» (pág. 23). La del mestizaje es una categoría que atañe también la configuración de los patrones teatrales propios de los escenarios napolitanos, que nacen de la «difficile integrazione di modelli teatrali diversi, che sperimentano formule produttive talvolta opposte» (pág. 41).

A la presencia de las mujeres en los tablados napolitanos está dedicado el apartado «La convitata di pietra» (págs. 63-71). De los documentos de archivo localizados por la autora «colpisce la circostanza della reticenza [...] rispetto alla presenza/assenza delle attrici: un'intermittenza forse foriera di una generale instabilità artistica (pág. 63)»; Megale, de hecho, apunta que en la escena napolitana todavía no se había afianzado la costrumbre de presentar personajes sexuados haciendo hincapié en la coincidencia entre sexo del personaje y sexo del intérprete. Se registra una presencia de actrices, incluso bastante conocidas, en los escenarios de la ciudad: Isabella Andreini, Diana Ponti, Anna (Damiana) Pérez, o sea «dive “lombarde” e dive “spagnole”, non dive “indigene”» (pág. 63)

A la autora no se le escapa que la complejidad del sistema teatral y la estructura movediza de los patrones dramáticos que se refleja en «la varietà linguistica del pubblico potenziale che favorisce e accentua le pratiche mimetico-gestuali, aumenta a dismisura il numero dei lazzi, incrementa il valore acrobatico delle performances, rafforza la comunicazione pre-verbale e incide non poco [...] sulla specializzazione degli intermezzi, nei quali le componenti musicali, vocali, coreutiche e gestuali possono primeggiare su quelle verbali» (pág. 116). Este carácter plural primigenio y la espectacularidad que prescindía del nivel verbal explicaría el éxito de esta fórmula en distintos territorios lingüísticos europeos, incluso en épocas sucesivas.

También la lectura *sub specie* hispanista se revela particularmente provechosa: además de las informaciones, referidas a personanejes, obras y autores de la literatura dramática áurea, que salpican las páginas del volumen y son consustanciales al mismo discurso argumentativo, en la monografía se señalan dos apartados de estricto interés hispano: «Tra capitani e cavalieri: Matamoros e Don Chisciotte» (págs. 279-293) e «“L’homme sin nombre”: un anfibio ispano napoletano» (págs. 299-306), en los que la autora somete a un riguroso examen crítico arquetipos y figuras míticas de magna importancia en el desarrollo de la cultura, no solo teatral, europea, como las de don Juan y don Quijote. Es persistente, de hecho, la mirada de

Megale hacia el otro lado del Mediterráneo: la investigación emprendida por la estudiosa recorre en paralelo las dos trayectorias teatrales, la italiana y la española, enfocándolas como dos variedades de un mismo fenómeno, no separadas por límites definitos, que se interconectan y se sobreponen, un *contiumuum* cultural y económico.

En conclusión, Megale propone al lector un extraordinario *affresco* en el que se representa un ámbito cultural y antropológicamente vívido y dinámico, incesantemente *in fieri*; una escena artística «ad alto tasso di spettacolarità» (pág. 86) que fue posible en el caldo de cultivo que fue la Nápoles virreinal. Se trata de un trabajo destinado a convertirse no solo en un instrumento imprescindible para los especialistas en historia del espectáculo, sino también en un ejemplo metodológico a seguir para los estudiosos de disciplinas colindantes.