



GIANLORENZO BERNINI Y LA EXCUSA DEL TEATRO

Nora Sforza

Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González” / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibido: 16/3/2022

Aceptado: 18/12/2022

RESUMEN

En 1963, el investigador Cesare D’Onofrio publicaba en la editorial Staderini de Roma una comedia, inconclusa, que llamó Fontana di Trevi (Fuente de Trevi), siguiendo el título de un fascículo que, en su portada, tenía la inscripción de Fontana di Trevi MDCXLII y que contenía, además, la lista de los gastos que se habían realizado para reparar esa obra cumbre de la arquitectura del barroco tardío. Pero el texto dramático nada tenía que ver con Nicolò Salvi, constructor de la fuente, sino con quien había comenzado el proyecto, Gian Lorenzo Bernini, quien por entonces era ampliamente conocido también por sus trabajos como dramaturgo, escenógrafo y director teatral. En el momento de auge de la profesión actoral, ligada a los usos de la comedia del arte, Bernini, junto con otros artistas de su tiempo, nos proponen ahondar en la cuestión del “teatro en el teatro”, estableciendo así otro peldaño en la evolución del teatro italiano moderno que va del autor/actor al actor/autor al escenógrafo/autor. El objetivo de este trabajo será, pues, analizar de qué manera Bernini con su comedia *El empresario* (L’impresario) nos convoca a reflexionar acerca de las implicancias sociales del género teatral en la Italia de su tiempo y, sobretodo, acerca de la centralidad de esos autores-escenógrafos-productores que debían luchar, ayer como hoy, por maravillarse no sólo al público, sino especialmente al poder político que patrocinaba económicamente tales representaciones y permitía el uso de determinados espacios preparados para tal fin.

PALABRAS CLAVE: Renacimiento; teatro; Bernini; mecenazgo; política.

GIANLORENZO BERNINI AND THE EXCUSE OF THEATRE

ABSTRACT

In 1963, the researcher Cesare D’Onofrio published an unfinished comedy in the Staderini publishing house in Rome, which he called Fontana di Trevi (Trevi Fountain),

following the title of a fascicle which, on its cover, bore the inscription Fontana di Trevi MDCXLII and which also contained a list of the expenses that had been incurred to repair this masterpiece of late Baroque architecture. However, the dramatic text had nothing to do with Nicolò Salvi, the builder of the fountain, but with the person who had started the project, Gian Lorenzo Bernini, who was then also widely known for his work as a playwright, stage designer and theatre director. At the height of the acting profession, linked to the uses of the commedia dell'arte, Bernini, together with other artists of his time, invite us to dive deep into the question of the "theatre in the theatre", thus establishing another step in the evolution of modern Italian theatre from author/actor to actor/author to stage designer/author. The aim of this paper will therefore be to analyse how Bernini, with his comedy *The impresario* (L'impresario), invites us to reflect on the social implications of the theatrical genre in the Italy of his time and, above all, on the centrality of those author-scenographer-producers who had to fight as hard then as now, to amaze not only the public, but especially the political power that financially sponsored such performances and allowed the use of certain spaces prepared for that purpose.

KEY WORDS: Renaissance; theatre; Bernini; comedy; patronage, politics.

Nora Sforza. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Historia por FLACSO y Licenciada en Lengua y Cultura Italianas por la Universidad de Pisa, Italia. Es Profesora Adjunta Regular de Literatura Italiana y Jefa de Trabajos Prácticos Regular de Literatura del Renacimiento de la FFyL de la UBA y prof. Titular de Historia de la Civilización Italiana y de Literatura Italiana del Humanismo al Iluminismo en el ISP "Joaquín V. González". Especialista en Teatro del Renacimiento italiano, ha publicado, entre otras, las ediciones de la Cassaria de Ariosto (Premio "Teatro de Mundo" y "Premio a la Traducción del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Italiana"); Candelero 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* (Letranómada, 2008) y *Angelo Beolco (Ruzante). Un dramaturgo provocador en la Italia del Renacimiento* (Miño & Dávila, 2012) han recibido también el "Premio Teatro del Mundo" en la categoría "Ensayística". Su edición de la comedia de Gianlorenzo Bernini, *La comedia de las máquinas o una comedia sin nombre* se encuentra en proceso de publicación (Colección Saberes, FFyL – UBA). En la actualidad es presidenta de ADILLI (Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas de la Argentina).

Correo electrónico: info@norasforza.com.ar

ID ORCID: 0000-0001-8310-6617

GIANLORENZO BERNINI Y LA EXCUSA DEL TEATRO

“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 (Oriol, 1895 – Moscú, 1971) 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” (BAJTIN: 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. En efecto, 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 stricto sensu - 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 es probable que nunca logremos dilucidar.

Desde el punto de vista de su estructura, se trata de una *pièce* dividida 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)¹ en 1957 y publicada por primera vez 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 código 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 (n. 1927) 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 fuese publicados, contribuyó de esta forma a fomentar aún más esa cultura de lo efímero de la que hablábamos supra, la que ayudó en gran medida a que buena parte de la literatura dramática de su tiempo, lamentablemente 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

¹ Al igual que Bernini, también Paolo Portoghesi es miembro de la Academia de San Luca, habiendo sido elegido presidente en 2013.

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” (ANGELINI: 1994, 150)

y hasta hace muy poco tiempo parecía prácticamente irrepresentable² 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.

De la trama a la teoría

Esta comedia sine nomine, probablemente escrita entre 1643 y 1644, describe el complejo y tortuoso proceso creativo del empresario de Corte (en este caso, como dijéramos, la Corte papal, principalísima patrocinadora de espectáculos en los que Bernini participará activamente durante muchos años)³, 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” (2016). De esta forma Bernini nos convoca a reflexionar profundamente acerca de las

² 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 discoperta 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 Pamphilj, 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.

³ “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).

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 este cortesano, civil o religioso - el que, a la postre, era 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 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” (ANGELINI, 1994: 148) Del microcosmos al macrocosmos, en un ida y vuelta permanentemente realimentado...

De alguna manera, “la comedia rompe tanto con la orientación narrativa de la comedia regular como con las routines exteriores y los efectos acumulativos farsescos del teatro del arte” (CIAVOLELLA: 1992, 27) Y sin embargo, hay 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 que realice una comedia. Graziano, verdadero “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 los enamorados es la de Angelica, hija del escenógrafo, y el joven Cinzio, quienes hablan aquí un toscano que por entonces “era entendido como un dialecto que hacía descostillar de la risa a los

espectadores” (PERRINI, 2007: 27) 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 *uomo 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 como actor) 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 Decio⁴ y Manzini⁵ y las sátiras de Boccacini⁶” (2000: 442).

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

⁴ 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.

⁵ Luigi Manzini (Bologna, 1604 - 1654). Fue autor de novelas políticas y de tragedias como *Aristobolo y Ottone*.

⁶ 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.

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*⁷, en la presente comedia, Bernini lo construye como el personaje que quiere, a cualquier costo, descifrar el secreto de las máquinas teatrales construidas por Graziano/Bernini, las 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

⁷ 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 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)*.

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” (ANGELINI: 1975, 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 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).

Bibliografía

Fuentes primarias editas

ADEMOLLO, A., (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*, Roma: s/e.

BALDINUCCI, F., (1682). *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Florencia: Vangelisti.

BERNINI, D., (1713). *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Roma: Bernabó.

BERNINI, G. L., (2000). *Fontana di Trevi. Commedia inédita*. Edición revisada por Cesare D’Onofrio, Roma: Staderini.

BERNINI, G. L., (2007). *La verità scoperta dal tempo. “Comedia ridiculosa.” Restauro drammaturgico in due tempi* di Alberto Perini, Soveria Mannelli, Catanzaro: Rubbettino.

BERNINI, G. L., (1997). *L’impresario*. Edición de Massimo Ciavolella, Roma: Salerno.

D’AMBRA, R., (1873). *Vocabolario napoletano - toscano domestico di arti e mestieri*, Nápoles: s/e.

PASSERI, G., (1772) *Vite de’ pittori, scultori e architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma: Barbiellini.

Fuentes secundarias

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

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

- ACCETTO, T., (1997). *Della dissimulazione onesta*. Edición de Salvatore Nigro, Turín: Einaudi.
- ALLEGRI, L., (2012). *Prima lezione sul teatro*, Bari: Laterza.
- ANGELINI, F., (1994). “Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere”. En S. CARANDINI (Comp.), *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca* (pp. 141-157). Roma: Bulzoni.
- ANGELINI, F., (1975). *Il teatro barocco*, Bari: Laterza.
- APARICIO MAYDEU, J., (1999). *El teatro barroco. Guía del espectador*, Madrid: Montesinos.
- ASOR ROSA, A., (1989). *La cultura della Controriforma*, Bari: Laterza.
- BAJTIN, M., (2008). *Estética de la creación verbal*, Trad. de Tatiana Bubnova, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BALDINUCCI, F., (1948). *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*. Con un estudio de Sergio Samek Ludovici, Milán: Edizioni del Milione.
- BEECHER, D. A., (1984). “Gianlorenzo Bernini’s The Impresario: The Artist as the Supreme Trickster”. *University of Toronto Quarterly*, vol. 53, N° 3.
- BORSI, F., (1998). *Bernini*, Madrid: Akal.
- BURKE, P., (2000). *Formas de historia cultural*, Madrid: Alianza.
- BURKE, P., (2000). *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid: Alianza.
- BURUCÚA, J. E., (2001). *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica, siglos XV a XVII*, Madrid – Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- CARANDINI, S., (Comp.) (1994). “El ingenio, el dibujo y el arte mágico. Gian Lorenzo Bernini inventor de comedias, aparatos, tramoya teatral.” En 3.ZV. *Revista d’Arquitectura*, n° 3, pp. 40-45.
- CARANDINI, S., (1994). *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Roma: Bulzoni.
- CARANDINI, S., (1976). “La festa barocca a Roma”. *Biblioteca teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, N° 15-16, pp. 276-308.
- CARANDINI, S., (2001). “Le metamorfosi di una nuvola. Gian Lorenzo Bernini drammaturgo, scenografo, personaggio e attore”. En A. M. PALOMBI CATALDI (Ed.), *Teatro e palcoscenico dall’Inghilterra all’Italia, 1540-1640* (pp. 211-225). Roma: Bulzoni.
- CARANDINI, S., (1997). *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari: Laterza.
- CARERI, G., (1991). “L’artista”. En R. VILLARI (Comp.), *L’uomo barocco* (pp. 329-353). Bari: Laterza.
- COPE, J. I., (1987). “Bernini and Roman Comedie Ridicolose”. *PMLA, Journal of the Modern Language Association*, vol. 102, N° 2, pp. 177-186.
- DAOLMI, D., (2006). “La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le ‘volubili scene’ dell’opera barberiniana”. *Il saggiautore musicale*, vol. 13, N° 1, pp. 5-62.
- DOGLIO, F., (1995). *Origini della Commedia Improvvisa o dell’Arte*, Viterbo: Torre d’Orfeo Editrice.
- EVELYN, J. F.R.S., (1990). *Diary and correspondence*, Londres – Nueva York: George Routledge & Sons, Ltd.-E. P. Dutton & Co.
- FAGIOLO DELL’ARCO, M., (con la colaboración de Angela CIPRIANI) (1981). *Bernini*, Roma: De Luca.

- FAGIOLO DELL'ARCO, M. e M., (1967). *Bernini. Introduzione al gran teatro del barocco*, Roma: Bulzoni.
- FERRONE, S., (1993). *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turín: Einaudi.
- FERRONE, S., (1985). *Introduzione alle Commedie dell'arte*, Milán: Mursia.
- FORTIS, U., (2006). *La parlata degli ebrei di Venezia e le parlate giudeo-italiane*, Florencia: Giuntina.
- FOSSATI, P., (Dir.) (1979). *Storia dell'arte italiana. Parte Prima. Materiali e problemi. Volume secondo: L'artista e il pubblico*, Turín: Einaudi.
- FRASCHETTI, S., (1900). *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milán: Hoepli.
- FRÉART DE CHANTELOU, P., (2001). *Le Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Madrid: Paperback.
- LAVIN, I., (1964). "Fontana di Trevi, Commedia inedita by Gian Lorenzo Bernini: Cesare D'Onofrio". *The Art Bulletin*, vol. 46, pp. 568-572.
- LAVIN, I., (2007). *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. I, Londres: The Pindar Press.
- MARAVALL, J. A., (1985). *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna: Il Mulino.
- MARIANI, V., (1949). "Bernini regista e scenografo". En AAVV., *Studi di bibliografia e di argomento romano in memoria di Luigi de Gregori*. Roma: Fratelli Palombi Editori.
- MAROTTI, F.; ROMEI, G., (1994). *La commedia dell'Arte e la società barroca. La professione del teatro*, Roma: Bulzoni.
- MARTINELLI, V., (Ed.) (1953). *Bernini*, Verona: Mondadori.
- MCPHEE, S., (2000). "Bernini's Books". *The Burlington Magazine*, vol. 142, N° 1168, pp. 442-448.
- MOLINARI, C., (1968). *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma: Bulzoni.
- NICOLL, A., (1971). *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma: Bulzoni.
- NIEVA, F., (2007). "Salvador Rosa o El artista. Comedia en dos actos". En F. NIEVA, *Obra completa. I. Teatro*, Madrid: Espasa.
- NOVI, S., (1990). "Gian Lorenzo Bernini e il Teatro. Nuovi documenti sulla commedia La Marina e sul carnevale del 1640". En R. CIANCARELLI (Comp.), *Il libro di teatro. Annali del Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Roma* (pp. 47-56). Roma: Bulzoni.
- OROZCO DÍAZ, E., (1995). *Teatro e teatralità del barocco. Saggio di introduzione al tema*, Prefacio de Giuseppe Mazzocchi, Como – Pavia: Ibis.
- RENDINA, C., (1996). *I papi. Storia e segreti*, Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.
- ROMERO, J. L., (2009). *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SALVI, M., (2001). "Gian Lorenzo Bernini: L'impresario tra 'macchinazioni' teatrali e di potere." *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, N° 21, pp. 177-192.
- SCARAFFIA, L., (1999). *Il Giubileo*, Bologna: Il Mulino.
- SFORZA, N. H., (2013). "Gian Lorenzo Bernini, 'teatrista'". En J. DUBATTI (Ed.), *El actor. Arte e Historia* (pp. 27-42). México D.F.: Libros de Godot.

SPINOSA, N., (1981). "Spazio infinito e decorazione barocca". En P. FOSSATI (Dir.), *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume secondo: Dal Cinquecento all'Ottocento: I. Cinquecento e Seicento* (pp. 309-312). Turín: Einaudi.

STRONG, R., (1988). *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid: Alianza.

TAVIANI, F., (1991). *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma: Bulzoni editore.

TAMBURINI, E., (2017). *Culture ermetiche e commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Roma: Aracne.

TAMBURINI, E., (2014). *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Florencia: Le Lettere.

TAMBURINI, E., (2014). *La commedia delle macchine di Gian Lorenzo Bernini*, Bologna: Universidad de Bologna.

TESSARI, R., (1996). *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milán: Mursia.

ZORZI, L., (1990). *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Turín: Einaudi.