

RESEÑA

Irene Romera Pintor y Josep Lluís Sirera, eds., *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2011, 338 pp. ISBN: 978-84-370-8232-5.

MARCELLA TRAMBAIOLI (Università del Piemonte Orientale, Vercelli)

El libro que presentamos reúne veintiuna contribuciones para el estudio de la mujer en el teatro del siglo XVI en tres áreas culturales cercanas por afinidades e intercambios continuos: España, Francia e Italia. Los artículos se presentaron en un simposio internacional celebrado en noviembre de 2010, fruto del acuerdo y de la colaboración entre un grupo de investigadores de los departamentos de Filología Española y de Filologías Francesa e Italiana de la Universitat de València y varios profesores de otras universidades españolas y europeas. En este sentido se enmarca en el provechoso ámbito de la investigación sobre el teatro europeo de los siglos XVI y XVII, que en tiempos recientes ha dado lugar a la creación de proyectos internacionales de gran envergadura y alcance científico. Pensemos tan solo en «Idées du Théâtre», proyecto de edición y estudio de los textos preliminares de las piezas dramáticas francesas, italianas y españolas con el objetivo de reflexionar sobre la circulación europea de las ideas acerca del teatro.

El variado abanico de ensayos analiza a la mujer bajo diversas luces (personaje dramático, actriz, mecenas, espectadora) y con una pluralidad de enfoques y perspectivas teóricas. Para organizar sistemáticamente estas páginas, voy a reunir las contribuciones por áreas lingüístico-culturales.

Por lo que respecta al teatro español, José Luis Canet Vallés, en «Los tríos amorosos en las dos comedias *Serafina*», se centra en el papel de las dos muchachas del triángulo dramatizado en dos piezas homónimas: una farsa de Torres Naharro y una obrita de 1521 de autor desconocido. En la primera, la valenciana Serafina, cortesana desenvuelta y determinada, se contrapone a la italiana Orfea, que es la perfecta casada, sometida al esposo al punto de aceptar la muerte para resolver el

nudo de la bigamia. En la segunda, el trío amoroso se produce entre Serafina, el marido impotente y Evandro, que consigue gozar a la mujer con la ayuda de un criado y de la suegra de la dama, Artemia, de ascendencia celestinesca. El enredo de ambas piezas entronca con la comedia humanística y la novelística medieval, por lo que se aparta radicalmente de la tradición cortesana y denigra en buena medida a la mujer.

Miguel Ángel Pérez Priego, en «La *Farsa del matrimonio*, de Diego Sánchez de Badajoz», subraya que las figuras femeninas del repertorio teatral del autor extremeño, tanto alegóricas como sacadas de la realidad coetánea, resultan perfiladas conforme a la misoginia de la tradición clerical. La farsa analizada en detalle se construye mediante el debate, cómico y doctrinal a la vez, en torno a quién debe mandar en el matrimonio, con el objetivo de apuntar que tan solo en el ámbito matrimonial la mujer puede realizarse y conciliarse con el hombre.

Por su parte, Josep Lluís Sirera perfila el tipo de «La mujer fuerte en el teatro español del XVI: entre la admiración y la condena», en tanto en cuanto personaje capaz de hacer avanzar la acción dramática, superando todo peligro y amenaza, gracias a su belleza, inteligencia y voluntad. Con la comedia barroca y el paso del paradigma trágico quinientista al modelo tragicómico, la fortaleza subversiva de ciertas heroínas, a partir de las de Tárrega, se orienta a la consecución de fines lícitos.

Por último, Hélène Tropé estudia «La figura de la romana Lucrecia en la *Farsa o Tragedia de la Castidad de Lucrecia* de Juan Pastor (primera mitad del siglo XVI)», destacado ejemplo, en palabras de Manuel V. Diago, de «la práctica escénica populista» (p. 307) de la época, escrito a imitación de las tragedias clásicas, con implicación política y resortes populares. La protagonista, como tipo dramático, resulta ser demasiado virtuosa para adquirir una dimensión verdaderamente trágica, lo cual explicaría su escaso éxito en el teatro europeo renacentista.

En cuanto al teatro francés, «Les Dames de la Court et l'apologie du genre tragique en France au XVI^e siècle» de Jean Balsamo subraya que un gran número de dedicatorias de tragedias francesas de la segunda mitad del siglo XVI son dirigidas a damas de la corte y dan cuenta de las relaciones personales y del clientelismo entre autores y mecenas. Las piezas correspondientes se construyen sobre figuras de mujeres varoniles, cuyas características positivas pretenden reflejar las virtudes de las dedicatarias.

El artículo de Christian Biet, «Mourir au nom de Dieu, mourir pour la patrie. La sainte, la martyre et la femme forte dans les tragédies françaises de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle», complementario al anterior, ahonda en las dos tipologías de personajes femeninos (la mártir religiosa y la guerrera que lucha por su rey) de las tragedias francesas de la época en relación con su lectura coyuntural. La primera, por ejemplo en *La Céciliade*, se vincula a las guerras de religión celebrando el triunfo de la fe a través del sufrimiento físico y del sacrificio. Por contra, Juana de Arco, en *La Pucelle d'Orléans* de d'Aubignac, representa el proceso de laicización de la mujer mártir, a la luz de los modelos clásicos de la *virgo bellatrix*, de modo que resulta políticamente funcional a la lucha contra los ingleses.

Marie-Madeleine Fragonard, en «Reine par un roi, reine sans roi: variantes et faiblesses du pouvoir féminin», apunta a la función del teatro en Francia en el periodo 1560-1650 como espacio de debate sobre las cuestiones políticas y jurídicas que la realidad coetánea y la historia plantean —por ejemplo en relación con la ley sálica— y lo hace observando las diferentes caracterizaciones del personaje de la reina, según desempeñe un rol activo e independiente («Reines de plein droit»), o acompañe a un consorte legítimo siendo su mero reflejo («Reine, reflet d'un roi»). Sea como fuere, la visión de la monarquía que se dramatiza a través de las soberanas en las tragedias de la época es, a todas luces, sombría.

Anderson Magalhães, en «Les *Comédies bibliques* di Margherita di Navarra, tra evangelismo e mistero medievale», tras enmarcar la labor intelectual y teológica de la hermana del rey Francisco I en el círculo reformador de Meaux, focaliza el análisis en el ciclo de los cuatro dramas bíblicos publicados en 1547 que compaginan la tradición de los misterios con el género de las *moralités* dramatizando las cuestiones candentes de la Reforma y de la vida religiosa del Quinientos.

En ámbito italiano —sin duda el más explorado en el libro—, Júlia Benavent, en «Las representaciones teatrales ofrecidas a la llegada de Lucrecia a Ferrara», además de dar cuenta del repertorio teatral anunciado en el título del ensayo, fija su atención en la figura histórica de la hija de Alejandro VI para contribuir a rescatarla de la leyenda negra que se había creado en torno a su existencia y a su perfil de madre y mujer. Y lo hace subrayando que con su llegada a Ferrara, uno de los centros culturales de primera fila del Renacimiento italiano, para casarse con Alfonso de Este, su personaje empieza literalmente una nueva vida.

Maria Chiabò, en «Merope: un mito, una donna», reconstruye la tradición y la cadena intertextual que desde la mitología griega hasta la tragedia renacentista de Pomponio Torelli permite plantear la cuestión de la mujer como botín que el usurpador o ganador de un conflicto bélico puede llevarse y poseer a su antojo a través de la figura de Mérope, forzada a casarse con Polifonte tras el asesinato de su esposo Cresfontes.

Vicente González Martín dedica sus páginas a «La misoginia en la Comedia Italiana del siglo XVI». Enmarca el tema en la tradición *contra feminam* de abolengo religioso y filosófico y en la recuperación de la clasicidad y del Derecho romano que abogan por la infravaloración de la mujer. El Renacimiento solo aparentemente trata con bonhomía a la mujer, siendo la condescendencia despreciativa la actitud generalizada de los dramaturgos. *La Mandragola* de Machiavelli, *La Lena* de Ariosto, *La Mosqueta* de Ruzante, por poner unos ejemplos significativos, dan buena cuenta de ello. De hecho, los autores de comedias favorecen una doble moral vilipendiando en los textos a los personajes femeninos por ser prostitutas, cortesanas, rufianas, lascivas, estúpidas, postizas, engañosas, etc., pero exaltando en los prólogos a las espectadoras, cultas y honestas. La presencia de actrices en Italia ya se documenta a mediados del Quinientos, pero se convierte en un hecho habitual solo con la *Commedia dell'Arte*.

El artículo de Mariangela Mazzocchi Doglio, «Esempi di personalità femminili tra i personaggi della Commedia Italiana del Cinquecento: stereotipi allegorici o modelli di contemporaneità?», completa y ensancha el cuadro presentado por González Martín. Subrayando con Machiavelli la utilidad social y ética de la comedia, reflexiona sobre la relación entre la comedia del Quinientos y la figura de la mujer, rebajada y exaltada al mismo tiempo, conforme a las dos tendencias antitéticas de la cultura coetánea. De manera especial, al cliché de la virgen ingenua llamada a resistir a la seducción masculina y / o a ir contra viento y marea para defender su pasión (por ejemplo Flamminia en *L'Erofilomachia* de Sforza Oddi) se contrapone la mujer casada, sexualmente desenfrenada y cínica (Valeria en la *Venexiana*), que procede de la farsa y de la *novella*.

Corinne Lucas Fiorato, en «*Euphimia* ou la tragédie du bonheur imposé», se centra en una pieza de Giraldi Cinzio, uno de los primeros dramaturgos modernos que componían pensando en los aspectos de la puesta en escena. Al igual que en las otras tragedias de este autor italiano, en *Euphimia* se analizan las

problemáticas matrimoniales: el matrimonio impuesto y la fidelidad conyugal, con la aportación de materiales literarios heterogéneos.

A la dramaturgia innovadora del autor ferrarés dedica sus reflexiones también Irene Romera Pintor, en «...De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer...: el teatro de Giraldo Cinzio», donde apunta que la mayoría de sus piezas resulta encabezada por un nombre de mujer. El modelo femenino esbozado en *Epitia* permite a la estudiosa trazar algún paralelismo con un personaje de Lope de Vega, la protagonista de *La vengadora de las mujeres*.

Renzo Cremante, «*With arts arising, Sophonisba rose: appunti sul primato di Sofonisba nella tragedia del Cinquecento*», destaca el éxito extraordinario que la mencionada tragedia de Trissino gozó en toda Europa hasta bien entrado el siglo XVIII, de manera que llegó a convertirse en una suerte de paradigma arquetípico.

La reina di Scozia de Federico Della Valle, estudiada por María Dolores Valencia Mirón («Religión, heroísmo y sacrificio. Algunas notas sobre la fortuna teatral de María Estuardo»), se inserta en el vendaval de textos que vieron la luz en Europa tras la muerte de la soberana en 1587, y que transformaron una figura histórica en el personaje simbólico del mártir del catolicismo.

Marie-Françoise Piéjus, en «Les comédies des *Intronati* de Sienne: un théâtre pour les dames?», estudia el diálogo metateatral entre el autor y el público de mujeres que se establece en los prólogos y en el cierre de las comedias compuestas por los académicos de la segunda generación entre 1530 y 1545; destaca la estrecha relación que vincula a los dos en términos de servicio cortesano y de juego erótico. A diferencia que en la comedia latina, los enredos de estas piezas ruedan alrededor de jóvenes heroínas, las cuales, pese a ser activas e independientes, luchan para salvaguardar su relación amorosa encaminada al *lieto fine* matrimonial.

También al teatro sienés se vincula la primera noticia de la presencia de una actriz, donna Lucrezia, en una compañía teatral (1564), según documenta J. Inés Rodríguez en «Actrices de la *Commedia dell'arte*», que subraya cómo la incorporación de la mujer al teatro se debe a la corriente moralizadora tridentina que permite a algunas «cortesanías honestas» dedicarse a un ámbito donde tienen la oportunidad de desplegar sus facultades intelectuales y su extremada capacidad de improvisación en diferentes géneros y registros, contribuyendo así a ennoblecer la profesión del actor. Barbara Flaminia fue, de hecho, la primera mujer que pudo pisar los tablados españoles.

Federico Doglio, en «Isabella enigmatica diva e versatile artista nella vita culturale del suo tempo», contribuye al estudio específico de la figura de una de las primeras actrices, Isabella Andreini, quien, con su marido Francesco y la compañía de los Gelosi, triunfó en Francia entre 1603 y 1604 tras sembrar éxitos en las cortes italianas. Actriz-poetisa excepcional, académica de los Intenti de Pavía con el nombre de «Accesa» y autora de un drama pastoril, *La Mirtilla*, fue celebrada por su refinada cultura, su arte histriónico y su extremada belleza.

Giacomo Pedini, en «Fantesche, dame e regine. Due esempi di fenomenologia del femminile “en travesti”: Leone de’ Sommi e Flaminio Ariosti», confronta la praxis teatral de los dos autores mencionados para subrayar cómo uno de los elementos clave que determinan el pasaje de la comedia humanística al teatro *dell’arte* es la introducción de las actrices para reemplazar las actuaciones masculinas *en travesti*; de paso, aprovecha para hacer hincapié en la popularidad de dos *prime donne*: Barbara Flaminia y Vincenza Armani.

Finalmente, cabe destacar una contribución —la de Fausto Díaz Padilla— que, aun saliendo de la línea general del volumen, puesto que pasa por alto la cuestión de la mujer, resulta funcional para garantizar un marco técnico a las demás investigaciones, tratando de «Escenarios y efectos escénicos en Italia en la segunda mitad del siglo xv» a partir de las propuestas del arquitecto boloñés Sebastiano Serlio.

Cabe reconocer, para concluir, que el único talón de Aquiles del libro estriba en el hecho de que, con escasas excepciones, cada ámbito de estudio permanece impermeable con respecto a los demás, por lo que falta una perspectiva verdaderamente comparatista. En este mismo sentido, se echa en falta la recopilación de los debates del coloquio celebrado en Valencia que, sin duda alguna, habrían compensado el escaso intercambio científico entre las distintas áreas. Con todo, el volumen que acabamos de reseñar constituye un excelente e imprescindible instrumento para los especialistas del teatro europeo, al indicar el camino para deseables colaboraciones futuras.