

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Guardaos de la lujuria, oh hijos, porque oscurece el intelecto mientras os emborracha el alma'. Teatrantés entre permisos y prohibiciones (Italia, siglos XVI y XVII).

Nora Sforza.

Cita:

Nora Sforza (2005). Guardaos de la lujuria, oh hijos, porque oscurece el intelecto mientras os emborracha el alma'. Teatrantés entre permisos y prohibiciones (Italia, siglos XVI y XVII). X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/79>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

“Guardaos de la lujuria, oh hijos, porque oscurece el intelecto mientras os emborracha el alma.” Teatrantés entre permisos y prohibiciones (Italia, siglos XVI y XVII)

Nora Sforza (Fac. de FyL – UBA)

Fue probablemente el 25 de febrero de 1545 cuando en la ciudad de Padua los “teatrantés” Maphio llamado Zanni de Padua, Vincentio de Venecia, Francesco de la Lira, Hieronimo de San Luca llamado Rizo, Zuane de Treviso, Thopano de Bastian y Francesco Moschini decidieron formar “una compañía fraterna que había de durar hasta el primer día de la próxima Cuaresma del año 1546”.¹ Así, este grupo de actores inauguraba la “historia” de la profesión teatral. Sin embargo, ya desde el Medioevo, el teatro (no sólo como *locus* sino en relación a las manifestaciones que pudieran tener lugar en ese ámbito –todavía sumamente ambiguo-) era observado con extrema sospecha tanto por las autoridades religiosas como por las civiles.

El objetivo de esta relación será describir de qué manera estas primeras generaciones de teatrantés profesionales debieron enfrentarse a los requerimientos moralizadores de la cultura tridentina (dejando en claro que, aunque no nos ocupemos de ello, el fervor religioso contra el mundo teatral estará también presente en el mundo de las Iglesias reformadas) y cuáles fueron algunas de las refutaciones puestas de manifiesto por parte de los actores y actrices –estas últimas todavía más perseguidas que sus colegas hombres- decididos todos juntos a defender y a llevar adelante el rol social

¹ El contrato del que hemos citado aquí un fragmento se encuentra completo en Marotti, Ferruccio y Romei, Giovanna, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma, Bulzoni, 1994, p. XXXI. La fecha de febrero de 1545 señalaría la del nacimiento de la profesión teatral –entendida también desde un punto de vista económico y organizativo- de los cómicos italianos, aunque consideramos importante aclarar que el mismo carácter transhumante de la profesión en estos primeros

para el que se habían preparado, abriendo así el camino a las generaciones de teatrantes por venir.

El teatro y la Comedia del Arte: entre “arte” y mercantilismo

I.

Durante el Medioevo el *theatrum* era definido como *forum, locus publicus ubi merces venunt exponuntur*. En efecto, “durante mucho tiempo permanece el uso de unir el teatro al prostíbulo”² por lo que el trabajo cumplido por los teatristas a lo largo de los siglos se refiere no solamente a sus creaciones escénicas, sino también a su capacidad de quitarse pacientemente esta suerte de censura en relación con su arte y, más específicamente con su profesión. Sin embargo, es también cierto que la crítica más feroz se refería más que al modo de actuar, a su manera de vivir que, según quería probarse, a veces, podía provocar disturbios en el seno de una sociedad que si bien se reunía buscando diversión, al mismo tiempo deseaba mantener ciertas reglas de convivencia, pues el tiempo de la fiesta, del ocio, de la diversión, si no eran conducidos por los mismos miembros de la élite religiosa o política es visto ahora como un tiempo recortado artificialmente de la continuidad de la vida, lo que no hacía sino acentuar el precario estado de desequilibrio en el que vivía el hombre. “Es contra el espectáculo como suceso público, más que contra ciertas características intrínsecas a la representación teatral y capaz de influenciar negativamente en el ánimo del espectador”³, que se enfocan muchos de los escritos nacidos en el seno de esta polémica. En este sentido, nos parece interesante comenzar nuestro acotadísimo

tiempos hacía que muchas veces las compañías se armaran, se desarmaran y volvieran a armarse con extrema facilidad.

² Cruciani, Fabrizio y Seragnoli, Daniele (comps.), *Il teatro italiano del Rinascimento*. Bologna, Il Mulino, 1987, p. 24. Todas las traducciones presentes en esta relación nos pertenecen.

recorrido recordando aquí algunos fragmentos extraídos del *Trattato contro alle commedie lascive* (*Tratado contra las comedias lascivas*). Escrito alrededor de 1604, se debe probablemente a la pluma del religioso florentino de la Orden de San Domingo, Domenico Gori que así trató de “responder al *Trattato sopra l’arte comica cavato dall’opere di S. Tomaso* (*Tratado sobre el arte cómico extraído de las obras de Santo Tomás*) en el que ‘un gran ignorante de nuestros tiempos’⁴ había osado defender a quienes profesaban el arte cómico.”⁵ En dicho tratado, Gori quería demostrar –a partir de la presentación de numerosos ejemplos extraídos de diversas afirmaciones de los Padres y de los Doctores de la Iglesia- algunas de las causas por las cuales el teatro arrastra la inmoralidad. Así, dirá entre otras cosas que

“en las comedias se elogian aquellas cosas que prohíben las leyes, tales como fornicaciones, robos, adulterios, etc., [y que]por lo tanto son ilícitas, pues ¿quién quiere decir elogiar públicamente (sic), y no hacer que al verlas a menudo y escucharlas elogiar, no se pierda la vergüenza que se logra al realizarlas, y aún darse más fácilmente a cometerlas?”

Siguiendo los ejemplos indicados por Gori, los comediantes quedan entre aquellos de quienes no es posible fiarse y la razón de esto debiera buscarse tal vez en la difundida idea de que profesar una actividad inútil significaba, pues, profesar una actividad falsa y por consiguiente, dañina para el resto del cuerpo social

“Pero habiendo cesado por el momento los espectáculos y las comedias [gracias] a Augusto, que prohibió que fueran las mujeres, como escribe Suetonio, y luego a Tiberio, que las prohibió absolutamente, y mucho más gracias a las leyes de los Príncipes cristianos, [que] declararon infames a los representantes, [...] entonces prohibieron que se actuara en días festivos (como ordenó Valentiniano), que intervinieran magistrados (como Graciano, Valentiniano y Teodosio [...]), es más: los padres pudieron desheredar a los hijitos que se entretenían siendo

³ Taviani, Ferdinando, *La commedia dell’arte e la società barocca*. Roma, Bulzoni, 1989 (ristampa anastática de la primera edición de 1969), p. XLIX.

⁴ Gori hace aquí referencia a Giovan Battista Andreini, hijo del famoso matrimonio de actores compuesto por Francesco Andreini e Isabella Canali Andreini. “Pero dado que un gran ignorante de nuestros tiempos ha publicado una leyenda en defensa de estas comedias, en la que pretende que San Tomás y Cayetano defiendan su opinión, es necesario que ellos digan que similares comedias son pecados mortales, y con esto se entenderá haber sido citados falsamente todos aquellos autores que él cita.” Citado en Taviani, Ferdinando, *La commedia dell’arte... Op. Cit.*, p. 141.

espectadores; y finalmente [gracias a] las leyes de los sumos pontífices y a las canónicas, en las cuales además de ser los comediantes declarados infames e incapaces de honores eclesiásticos y maritales [...], se declaran [...] cinco clases de personas que no pueden ser testigos en juicio, [se] nombra a los comediantes, porque son éstos: excomunicados públicos, heréticos, paganos, comediantes y judíos, y da el motivo: porque son infames y ejercitados en cosas feas. Es más, la misma prohibición está también en la ley civil [...], y por último ni siquiera quien ha tenido por mujer una comediente, muerta ella, puede ser ordenado en sagrado [...].”⁶

Sin embargo, y como es previsible, las críticas más agudas tienen que ver con la presencia femenina en el mundo del teatro, dado que ya diversos concilios se habían ocupado de prohibir su presencia en él. En efecto, con el afirmarse de la Contrarreforma “el *status* de la meretriz honesta, incierto entre el *status* de la intelectual y el vergonzante de la prostituta [...] no es más tolerable, mientras decae un prestigio literario conquistado con los fáciles medios de la lengua vulgar y de la música, y la cultura vuelve a exigir pruebas técnicamente más comprometidas.”⁷ Así, el dominicano aclarará más adelante que

“el 7º Concilio General (*Can 22*), el Concilio Laodicense (*cap. 53 y 54*), el Concilio Agelense (*cap. 39*), el Concilio Eliberitano (*cap. 67*) prohíben absolutamente las representaciones o comedias en las que intervengan mujeres, y el Concilio Constantinopolitano (*can. 51*) ordena que el clérigo que se encuentra en estas representaciones sea depuesto, y el laico sea excomunicado.

[...]

[Cuarta.] Ejercer el arte de meretriz pública es pecado mortal, y también el favorecerlo. Por la regla de San Pablo: ‘*digni sunt morte non solum qui ea faciunt, sed et consentiunt facientibus*’, entonces es también pecado mortal que las mujeres actúen en comedias deshonestas. San Cipriano [...] estima tanto esta consecuencia, que piensa que es mayor pecado el de semejantes comediantes que el de las meretrices, porque éstas al menos se encuentran retiradas y pecan con quien va a buscarlas a sus casas, y aquéllas en público incitan con sus palabras y gestos.”

⁵ Ibidem, p. 135.

⁶ Ibidem, p. 135.

⁷ Pieri, Maria, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*. Turín, Bollati Boringhieri, 1989, p. 201.

En tanto Gori retomará las palabras de San Pablo, referidas a la predicación femenina para hablar de su permanente y natural lascivia, colocando así su discurso dentro de los postulados generales de la tradicional misoginia postridentina

“[Quinta.] Cuando San Pablo prohíbe a las mujeres predicar y enseñar (*‘docere autem mulieri non permitto’*) le da razón a los Padres, pues con su hablar excitan la libido; entonces sin duda será mucho más ilícito que actúen en comedias deshonestas y sean escuchadas, a que una persona pueda pensar que es ilícito que las mujeres en la Iglesia traten acerca de Cristo, para que no despierten la libido, ¿y les será lícito, y no será peligroso para los espectadores escuchar, ver, tratar sobre cosas obscenas?

[...]

[Séptima.] San Juan Crisóstomo, en su homilía *Acerca de David y de Saúl*, aduce esta razón: si, encontramos una mujer en una calle, y por casualidad al mirarla, nos nace la concupiscencia, aunque sea en la Iglesia, en presencia de Cristo, mientras se predica o se cantan las loas divinas, nos sentimos movidos por la concupiscencia por la presencia de las mujeres, aunque fue ordenado por San Pablo que en la Iglesia las mujeres vayan con el rostro cubierto, ¿cómo podrá uno liberarse mientras se encuentra donde no se trata de Cristo, sino de mil fechorías, dónde se aflojan las riendas del deseo?”

Sin embargo, sabemos que la presencia femenina en el teatro de esta época se revelaba ya irrefrenable. Ciertamente, las actrices, “las últimas llegadas, pero las primeras en ser buscadas, junto con los *zanni*⁸, por el público y por los comitentes, intentaron contraponer sus virtudes a la jerarquía fijada tanto por el empresario como por el *capocomico*,⁹ buscando establecer sobre esa base su primacía (una especie de *dirección subterránea*), en el interior del grupo de actores independientemente de las uniones conyugales de las que se sentían orgullosas.”¹⁰

⁸ *Zanni* proviene de una forma dialectal véneta derivada del nombre Giovanni. En el siglo XVI indicaba a los criados bergamascos, uno de los personajes de la comedia del arte que conocerá mayor favor del público.

⁹ Usualmente director o co director de la compañía, y por lo tanto estrechamente ligado además a la “cuestión empresarial” que inaugura el nuevo *iter* de la profesionalidad de los actores. En este sentido, *vide* en especial Zorzi, Ludovico, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*. Turín, Einaudi, 1990.

¹⁰ Ferrone, Siro, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Turín, Einaudi, 1993, p. 152.

Gori lanzará entonces sus dardos más inflamados contra el teatro moderno; no solamente por sus características argumentales sino, especialmente, por lo que el público podía ver durante las representaciones

“Leemos en Plauto y en Terencio muchas de aquellas comedias que en esos tiempos se recitaban, pero ¿en cuál de ellas se escuchó alguna vez [...] que sobre un escenario se encontraran a un hombre y a una mujer revueltos en una sábana? ¿Quién osó alguna vez entre los antiguos hacer aparecer en escena a una Europa toda desnuda? ¿Cuándo se soportó alguna vez que una mujer subiera al escenario y bajo sus vestidos tuviera escondido a un hombre?”¹¹

II.

Algunos años más tarde, el jesuita español Pedro Hurtado de Mendoza (1578 – 1561) en sus *Scolasticae et morales disputationes* continuaría con la prédica moralizante, con vistas al ambicionado disciplinamiento social de este particular grupo, al escribir que los actores

“...viven promiscuamente hombres y mujeres: los hombres son jóvenes desenfrenados, que piensan día y noche en los amores y aprenden de memoria poesías amorosas; las mujeres además son siempre, o casi siempre faltas de pudor. La cohabitación es libre, sin que las mujeres estén por su cuenta en habitaciones separadas; por eso los hombres las ven frecuentemente vestirse, desvestirse, peinarse; a veces en la cama, a veces medio desnudas; y siempre deseosas de hablar con ellos de cosas lascivas.

Los maridos son unos viles, que las mujeres no respetan y los amantes no temen.

Las mujeres muy frecuentemente son meretrices que ejercen su oficio por dinero: y sobre el escenario generalmente se encuentran y el hombre desnuda a la mujer y la viste, para que ella, en la comedia y sin perder tiempo pueda cumplir diversos roles.”

Parecería que no hay más nada que decir contra la dudosa moral de los teatrantes y de manera especial contra las mujeres que ejercen tal profesión, y sin embargo Hurtado continúa criticando estas inmoralidades, mientras aprovecha para explicar cuáles son

¹¹ Ibídem, pp. 137 – 141.

sus fuentes de información y hace una pregunta que, no por ser retórica, es por ello menos significativa

“... ¿para qué agregar más? El joven ata los zapatitos de la mujer y liga los calzados altos con cintitas de seda, no solamente sobre el escenario, sino también cerca del lecho. Son testigos los acompañantes de los histriones y es de ellos de quien escucho decir estas cosas.

En el teatro cuentan los amores de los personajes sobre los que se basa el trabajo teatral y estos amores dichos entre hombres y mujeres son dardos inflamados; en el mismo teatro se abrazan, se estrechan las manos, se besan y se tocan, fijan el lugar y el tiempo para un coloquio secreto. Éstos, ¿por qué no harían seriamente en una habitación lo que en el teatro hacen por bromear?”

Para completar su tesis, Hurtado se vale de algunas suposiciones que, al final del relato, completará con confirmaciones “extraídas de la experiencia”, las que dejan una única respuesta posible, vale decir la de que estos teatrantes viven en estado de pecado mortal

“deduzco de eso que estas ocasiones tan frecuentes y de tan gran peso comportan un peligro tan grave de adulterios y de otros pecados, que con este tipo de personajes es casi imposible evitarlo, debido a sus características. [...]”

Estos pecados se vuelven mucho más graves si son cometidos por una mujer, dado que ella representa algunos de los valores más esenciales que la sociedad debe custodiar y mantener sólidamente. Este es el motivo principal por el que ella debe permanecer casta a cualquier precio y por el que la Iglesia y la sociedad civil de la era barroca sentían que debían mancomunar esfuerzos para alejarlas de los peligros que pudieran encontrar fuera de los canónicos espacios de la casa o el convento.¹²

“Para las mujeres se agrega otro peligro para nada más leve: generalmente ellas son extraordinariamente bellas, elegantes en el porte y en los vestidos, de fácil palabra, alegres, hábiles en la danza y en el canto, expertas en el arte de la recitación. Y todo eso arrastra a los espectadores a la lóbica, ya que sucede que muchos se enamoran hasta la locura, y buscan conquistarlas con el oro y con la plata, haciendo gastos locos para su manutención, para su vestuario y para sus joyas.

Se sigue [de esto] que las actrices no pueden resistirse; y los maridos, como tienen necesidad de vestidos suntuosos y artísticamente confeccionados para poner en escena las comedias y también por propio lujo, quieren nutrirse espléndidamente y ven que el adulterio de sus mujeres sirve para procurarles todas estas comodidades, evitan tener alejados a los cortejadores; más aún, son más bien ellos quienes tratan de esconder la relación pecaminosa, fingiendo no darse cuenta de la infamia, a condición de [poder] comer y vestirse.”

Aún si del texto se desprende que son culpables aquellos que aceptan las “propuestas pecaminosas” de los teatrantes, queda sin embargo claro que Hurtado da todas las culpas sólo a estos últimos. Además, el problema de la perturbación que provoca la presencia de los teatrantes a su llegada a cualquier ciudad vuelve aquí con renovada fuerza¹³

“... ¿cuántos hay, en efecto, que no tienen el coraje de ofrecer dinero por una relación ilícita con una mujer de teatro? No puedo contar sin llorar lo que se ha verificado a menudo en esta ciudad: que estas mujeres han fijado la compensación del amor en cien denarios de plata y lograda esa suma se daban a cualquiera.

¿No cometen entonces pecado mortal las mujeres que se dedican a este arte, si a causa de él llevan por así decir escrito sobre la espalda¹⁴ que están a la mano de todos, exactamente como de las casas de alquiler se cuelga un cartel para llamar la atención de los posibles locatarios? [...]”

Ciertamente, Hurtado hará presente en el texto también el deber moral de los sacerdotes, o sea el de exortar a los pecadores a abandonar las causas de sus culpas

“Todo esto es confirmado por la experiencia: cierto, difícilmente una sola persona, o quizás nadie, ha esquivado estos peligros. Una vez un amigo mío sacerdote se encontraba en una hostería y llegaron allí [ciertas] compañías de actores: mientras el sacerdote trataba de exortar a uno de ellos para que abandonara ese sistema de vida, le escuchó narrar de su boca cuántos pecados cometían todos, tanto los casados como los libres. El sacerdote, maravillado, le preguntó como era posible que los casados no se conformaran con sus propias mujeres, y [la

¹² En este sentido, cfr. Prosperi, Adriano, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, cofessori, missionari*. Torino, Einaudi, 1996, en especial p. 520 y sgg.

¹³ En este sentido, *vide* el recorrido que, en relación a la marginalidad de los teatrantes entre Medioevo y primera modernidad traza Bronislaw Geremek. “L’emarginato.” En Le Goff, Jacques, *L’uomo medievale*. Bari, Laterza, 1994.

respuesta fue]: ‘Buen padre, los frenos se cambian cada dos noches’, con alusión al error que cometen aquellos que hacen un viaje, [pues] ciertamente cuando las bestias son muy numerosas, a menudo, por error, se le coloca a una mula el freno de otra.

Así el bromista actor explicaba que sus compañeros, cambiándose las mujeres en las postas, a menudo se servían de las mujeres de los otros.”¹⁵

Indudablemente, en el texto al que nos hemos referido *supra* se hacen presentes ciertos *topoi* que caracterizan la rígida moral de la Contrareforma, deseosa de sancionar cada conducta individual y/o social que pudiera ser considerada perniciosa, en aras de alcanzar el ambicionado orden. Así, “para los moralistas eclesiásticos los cómicos del Arte son culpables de contaminar la pureza de la mujer que es un eje de la concepción cristiana de la familia y de la sociedad.”¹⁶ Sin embargo, transcurridos los siglos, la sociedad –al menos en occidente- se lograría entender que la presencia de los teatrantes se había convertido, al máximo en “un mal necesario”, y que su marginalidad se encontraba en los límites internos de esa misma sociedad que, en un juego de extrema ambigüedad, al mismo tiempo que iba a encontrarlos, buscaba rechazarlos.¹⁷ En efecto, sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI ese trabajo, desarrollado por aficionados de todas las condiciones sociales¹⁸, se transformó una verdadera profesión. Efectivamente “a nivel popular, emergieron los actores profesionales bajo la forma de las Compañías del Arte, que eligieron abandonar tanto al autor como al escenógrafo, por

¹⁴ Vide Rosiaud, Jacques, *La prostituzione nel Medioevo. Op. Cit.* Bari, Laterza economica, 1995.

¹⁵ Pedro Hurtado de Mendoza (Valmaseda, 1578 – Madrid, 1561), *Scolasticae et morales disputationes (Sectio XXVIII: De Comoediis quando sint scandalum – Subsectio II: Secunda probatio ab ipsorum periculo histrionum)* (Sección XVIII: De las comedias cuando provoquen escándalo – Subsección III: Segunda demostración del peligro derivado de los mismos histriones). Hurtado de Mendoza había entrado en 1595 en la Compañía de Jesús; enseñó durante muchos años en Salamanca filosofía y teología, siguiendo las direcciones de Suárez. El documento ha sido extraído de Taviani, Ferdinando, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*. Roma, Bulzoni, 1969, pp. 88-89.

¹⁶ Baldo, Guido; Guisso, Silvia; Razetti, Mario; Zaccaria, Giuseppe, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo. Volume “C”:* Dal Barocco all'Illuminismo. Turín, Paravia, 1999, p. 207.

¹⁷ Según el *Diccionario de sociología* (México D.F., FCE, 1993), “marginal sería aquel situado “en los lindes de un área determinada y relativamente estable, ya sea territorial o de cultura.” (El subrayado es nuestro.)

¹⁸ Recordemos aquí a los nobles de las diversas *Compagnie della Calza*, activas especialmente en Venecia entre fines del siglo XV y principios del siglo XVI, verdadero ejemplo de “protoprofesionalización” actoral, cuyos miembros, sin embargo, se contaban aún entre los miembros más jóvenes de la aristocracia lagunar.

considerarlos irrelevantes, y se concentraron en cambio en la habilidad del actor para entretener al público con la sátira cómica improvisada”¹⁹, al tiempo que buscaban la manera de aprender nuevas tácticas empresariales en sentido moderno, para hacer definitivamente de su arte su incontestado modo de vida.

III:

Frente a estos escritos, queda sin embargo “la otra voz”, o sea la de los teatrantes que buscaban –bien o mal- defenderse a sí mismos y en especial a las teatrantes de todas aquellas acusaciones a las que nos hemos referido *supra*. En este sentido, y resumiendo en algunas citas de su texto las ideas centrales de la propia defensa de muchos otros teatrantes como él, recordaremos, casi a modo de conclusión, el caso del cómico vercellés Nicolò Barbieri, miembro en principio de la famosa Compañía de los *Gelosi* del matrimonio Andreini, inmediatamente después de la de los *Fideli* y por último de la de los *Confidenti*. En efecto, Barbieri explicará en *La Supplica* publicada en Venecia en 1634 que

“... dirá uno... ¡Cuántos hay que van a la comedia solamente para ver si las actrices son bellas y jóvenes y cómo actúan bien!, ¡cuántos pecan con el deseo!: y éste es el mal, y aquí está el peligro: ahora ¿qué dirás a esto? Verdaderamente si muchos fuesen a la comedia con ese fin, yo mismo, que soy parte interesada, no sabría negar el peligro del pecado; pero siendo que pueden ser pocos, diré que el poco no hace número, como se sabe de aquellos que van a las fiestas de devoción que se mueven más para ir de paseo que para hacer el bien; o de esos otros incautos que van a las fiestas fuera de la ciudad, que llevan las meriendas consigo, aunque sea un viernes de marzo²⁰, y paseando por los prados y por los bosques, rompen el ayuno y cometen mil errores, en lugar de pedir misericordia por sus pecados: así quizás alguno, en lugar de ir a la comedia a tomar con solaz un buen ejemplo, se dejará engañar por el mal pensamiento. Pero, como pueden ser pocos, poco fastidio pueden dar al arte que no persigue tal fin; y estos serán sensuales y por lo tanto llevarán peligro a todas partes. Y además similar sería el error de desear

¹⁹ Wickham, Glyne, *Storia del teatro*. Milán, Il Mulino, 1988, p. 214.

²⁰ Vale decir un viernes de Cuaresma.

una cómica, como desear a cualquier otra mujer de la ciudad, dado que la escena no transforma la fornicación en estupro ni el adulterio en algún incesto, siendo las cómicas igual a las otras mujeres. Es más, será menos peligro, porque en la ciudad habrá muchas [mujeres] bellas, y habiendo necesidad en la comedia de solamente tres mujeres, la primera, la segunda y la criada, el Cielo sabe (sea dicho con paz de quien se considera bella) que se hará sin embargo privilegiada de ese don; y cuando la hubiera, o será mujer de bien, o querrá ser considerada como tal, por lo que por un lado no dará escándalo y por el otro no querrá dar sospechas a su marido ni querrá ser atravesada con los epítetos de sus compañeros. Y siendo ellos los que van a ver a las bellas cómicas, concluiremos entonces que el objetivo de ir a la comedia no son, como estiman algunos, las bellas mujeres, sino tener el gusto de tal entretenimiento.”²¹

Reforzando su tesis, Barberi, haciendo gala de su conocimiento del *milieu* del que formaba parte y, volviendo sobre la tradicional tópica de las cualidades positivas y negativas de las mujeres según su belleza o fealdad, dirá

“dadme una cómica fea y desgraciada, que yo os la haré en escena mujer de bien, pero dadme otra de cualquier profesión que sea bella y graciosa, que yo no [sabría qué pasaría]. Cada cosa bella es amable y muchas mujeres son vanas y no todas las guardias son suficientes para reparar los golpes del amor; poco es encerrar a una mujer en casa si ella no encierra en su corazón pensamientos honestos...”²²

Conclusiones

Es probable que una de las páginas más vibrantes de la plurisecular polémica entre la Iglesia y el teatro haya sido escrita justamente en estos años a los que hemos hecho referencia, y de manera fundamental en esa Italia policéntrica que sería cuna de las primeras compañías de actores profesionales en sentido moderno. Frente a la rígida voluntad de disciplinamiento social impuesta por los ideólogos de la Contrarreforma, hemos observado también la voz de los “acusados” de provocar el desorden y de desestabilizar con sus dichos, su trabajo y su itinerancia, los cimientos de

²¹ Barbieri, Niccolò, *La supplica discorso familiare a quelli che trattano de' comici*. Studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani. Milano, Il Polifilo, 1971, cap. XV “Qual possa esser il fine di chi va alla commedia”, pp. 36 – 38.

²² In Tessari, Roberto, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*. Milán, Mursia, 1996, p. 133.

la sociedad a la que pertenecían. El desprecio hacia el teatrante que por primera vez en la historia de Occidente hace de la actuación no sólo su profesión sino también su medio y su modo de vida -magníficamente orquestado por la mayor parte de la Iglesia y por ciertos sectores de los gobiernos ciudadanos- se transforma en centralísimo *topos* de la sociedad barroca y hace que los teatrantes sean empujados a justificar por escrito sus decisiones actorales y vitales. Esta incomprensión que en cierto modo estos últimos veían como mucho más capilarizada y que, por ende, les habrá hecho dudar más de una vez acerca del valor de esta profesionalización, los transformó a un tiempo en los primeros teóricos del teatro moderno. Así, frente a estos asaltos ideológicos “los cómicos respondían con el arma aparentemente más inocua: ignorando en sus representaciones la moralidad y la metafísica del catolicismo, sustituyendo en cambio el contenido mismo de su vida privada, de sus afectos y de sus deseos.”²³ En tanto, los teatrantes, a pesar de las encendidas defensas de sus compañeros de ruta deberán recorrer todavía un largo camino hasta lograr la aceptación de nuevos roles fatigosamente buscados fuera de sus ámbitos canónicos. Pero esa página pertenece ya a otra historia.

BIBLIOGRAFÍA

A) Fuentes

Ediciones críticas

Allacci, Lione, *Drammaturgia. Accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*. Venezia, Giambattista Pasquali, 1755.

Andreini, Isabella, *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini comica gelosa, accademica intenta raccolti da Francesco Andreini comico geloso detto il Capitano Spavento, e dati in luce da Flamminio Scala comico, e da lui dedicati all'Illustrissimo Sig. Filippo Capponi*. Venetia, Giovanni Battista Combi, 1625.

-----, *Lettere della Signora Isabella Andreini Padovana, Comica Gelosa e Accademica Intenta, nominata l'Accesa. Aggiuntovi di nuovo li ragionamenti piacevoli dell'istessa*. Venetia, Giovanni Battista Combi, 1625.

²³ Taviani, Ferdinando, *La commedia dell'arte... Op. Cit.*, p. XLI.

-----, *La Mirtilla*. (Edizione a cura di Maria Luisa Doglio). Lucca, Marina Pacini Fazzi editore, 1995.

Andreini, Francesco, *Le Bravure del Capitano Spavento Divise in molti Ragionamenti in forma di dialogo*. Venetia, Michel' Angelo Barboni, 1669.

Barbieri, Niccolò, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici* (1634). Venetia, Il Polifilo, 1971.

Mazzucchelli, Gian Maria, *Gli scrittori d'Italia*. Volume I. Brescia, 1753.

B) Obras de consulta

AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984.

-----, *Enciclopedia dello spettacolo*. Roma, 1954.

Angelini, Franca, *Il teatro barocco*. Bari, Laterza, 1975.

Antonucci, Giovanni, *Storia del teatro italiano*. Roma, Newton Compton, 1995.

Apollonio, Mario, *Commedia italiana*. Milán, Bompiani, 1947.

-----, *Storia del teatro italiano*. Vol. II: Il teatro del Rinascimento. Florencia, Sansoni, 1938-50.

Baldi, Guido; Giusso, Silvia; Razetti, Mario; Zaccaria, Giuseppe, *Dal testo alla storia. Dalla storia al testo*. (Vol. "C": *dal Barocco all'Illuminismo*). Turín, Paravia, 1999.

Borsellino, Nino, *Il teatro italiano del Cinquecento*. Bari, Laterza, 1979.

Buratelli, Claudia, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*. Florencia, Casa Editrice Le Lettere, 1999.

Burke, Peter, *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza, 2000.

-----, *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid, Alianza, 1996.

Burucúa, José Emilio, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica – siglos XV a XVII*. Madrid – Buenos Aires, Miño y Dávila editores, 2001.

Carandini, Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Bari, Laterza, 1997.

Cochrane, Eric, *L'Italia del Cinquecento, 1530-1630*. Bari, Laterza, 1989.

Costa-Zalessow, Natalia, *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo. Testi e critica*. Ravenna, Longo Editore, 1982.

Croce, Benedetto, *Poesia popolare e poesia d'arte*. (1933). Nápoles, Bibliopolis, 1991,

Cruciani, Fabrizio e Seragnoli, Daniele, *Il teatro italiano nel Rinascimento*. Bologna, Il Mulino, 1987.

D'Amico, Silvio (a cura di), *Storia del teatro italiano*. Milán, Bompiani, 1936.

-----, *Storia del Teatro drammatico*. II. Parte Terza: L'Europa dal Rinascimento al Romanticismo. Milán-Roma, Rizzoli Editori, 1939.

D'Ancona, Alessandro, *Origini del teatro italiano*. Turín, Loeschner, 1931.

De'Angelis, Francesca Romana, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*. Milán, Sansoni, 1991.

Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*. Turín, Einaudi, 1967.

De Blasi, Iolanda, *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800*. Florencia, Nemi, 1930.

Doglio, Federico, *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Viterbo, Torre d'Orfeo Editrice, 1995.

-----, *Storia del teatro. Il Cinquecento e il Seicento*. Milán, Garzanti, 1990.

Ferrone, Siro, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Turín, Einaudi, 1993.

-----, *Introduzione alle Commedie dell'arte*. Milán, Mursia, 1985.

- (comp.), *Commedie dell'arte*. Milán, Mursia, 1985.
- Flora, Francesco, *Storia della letteratura italiana*. Verona, Mondadori, 1952.
- Goyet, Francis, *Le sublime di "lieu commun." L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996.
- Hale, John, *La civilización del Renacimiento en Europa. 1450-1620*. Barcelona, Crítica, 1996.
- Kernodle, George, *From Art to Theatre. Form and convention in the Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 1944.
- King, Margaret L., "La donna del Rinascimento." En Garin, Eugenio (comp.), *L'uomo del Rinascimento*. Bari, Laterza, 1988.
- , *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid, Alianza Universidad, 1991.
- Marotti, Ferruccio e Romei, Giovanna, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma, Bulzoni, 1994.
- Murgia, Adelaide, *Le grandi famiglie d'Europa. I Gonzaga*. Milán, Mondadori, 1972.
- Padoan, Giorgio, *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori cortigiani e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*. Ravenna, Longo Editore, 1994.
- Pieri, Marzia, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*. Turín, Bollati Boringhieri, 1989.
- Rendina, Claudio, *I papi. Storia e segreti*. Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1996.
- Sanesi, Ireneo, *Storia dei generi letterari. La commedia*. Milán, Vallardi, 1935.
- Scaraffia, Lucetta, *Il Giubileo*. Bologna, Il Mulino, 1999.
- Simon, Kate, *I Gonzaga. Storia e segreti*. Roma, Newton Compton editori, 1990.
- Taviani, Ferdinando, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*. Roma, Bulzoni editore, 1991.
- Tessari, Roberto, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milán, Mursia, 1996.
- Tonelli, Luigi, *Il teatro italiano*. Milán, Modernissima, 1994.
- Vaini, Mario, "Economia e società a Mantova dal Trecento al Cinquecento." In Prosperi, Adriano (comp.), *La corte e il "cortigiano". Un modello europeo. Vol. II*. Roma, Bulzoni, 1980.
- Wickham, Glynne, *Storia del teatro*. Milán, Il Mulino, 1988.
- Zorzi, Ludovico, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*. Turín, Einaudi, 1990.
- Zorzi, Ludovico; Innamorati, Giuliano; Ferrone, Siro, *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*. Florencia, Sansoni Editore, 1982.