

La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda)

Manuel V. Diago
Universitat de València

Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritas. Imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad. Eso debía ser el teatro según el conocido aforismo atribuido a Cicerón. Y así lo entendieron también algunos de los escritores españoles del Renacimiento, comenzando por el mismísimo Torres Naharro.

Pero no siempre resultaba fácil casar los tres vértices de la sentencia. Imitar la vida y reflejar la verdad era algo que a veces podía entrar en contradicción con el tercero de los puntos, pues no se trataba tanto de mostrar en escena las costumbres de la sociedad, como de proponer desde el escenario unos modelos de conducta.

Nuestro teatro clásico, el renacentista y el barroco, no es propiamente un teatro realista. Sería, por tanto, un error trasladar automáticamente a la sociedad de su tiempo las pautas de comportamiento que pergeñaron nuestros dramaturgos de los Siglos de Oro.

Descifrar el papel social de la mujer en aquel tiempo, partiendo de un material tan voluble y peculiar como el de la literatura dramática, daría como resultado una imagen forzosamente distorsionada de la realidad. ¿Se pueden aceptar como realistas los dramas de honor? El que un marido burlado pudiera dar muerte impunemente a su cónyuge infiel, como suele suceder en este tipo de obras, es una circunstancia que algunos estudiosos admiten sin mayor consideración, pues les viene como anillo al dedo para reafirmarse en su concepción de una sociedad estamental en la que la mujer ocupa un lugar meramente subordinado. Y no les falta razón, en cierto sentido, toda vez que las mismas leyes del Estado contemplan la posibilidad del uxoricidio para estos casos. Pero si aceptamos que en este aspecto el teatro no hace más que reflejar las costumbres sociales, ¿por qué no hacerlo también en el resto de las ocasiones?

Si así lo hiciéramos, tendríamos que concluir, por de pronto, que en esa sociedad no había más que damas nobles, criadas y, a mucho estirar, campesinas. Que los varones, dada la ausencia casi generalizada de madres en los textos, enviudaban tempranamente por causas no especificadas, renunciando, por supuesto, a contraer segundas nupcias.

Que todas las parejas se casaban por amor, jamás por imposición paterna. O que era lo más normal del mundo el que una muchacha se marchase de su casa en hábito masculino, sirviese como escudero al caballero del que estaba enamorada y se dedicase a estorbar los amores del galán con otras damas hasta conseguir su objetivo.

No, no parece lícito, sin más, relacionar mecánicamente lo que sucede en el teatro con lo que acontece en la vida real, como si el primero no fuera más que un espejo de la segunda. Lo que hace el teatro de los Siglos de Oro es proponer modelos de conducta, suasorios y disuasorios; es mostrar lo deseable y lo condenable. Pero nunca como una cámara fotográfica. No estamos en el reino de lo verdadero, sino, en el mejor de los casos, en el de lo verosímil.

Por otra parte, es evidente que nuestra literatura aureosecular comprende un periodo muy dilatado, y que no es aconsejable medir con el mismo rasero el pensamiento renacentista y el barroco. Ni siquiera dentro de una misma etapa nos es permitido establecer una uniformidad ya que los escritores tienen procedencias e intereses bien diversos. Por ello, a la hora de analizar el tratamiento que se hace de la mujer en el teatro renacentista, centraremos nuestra mirada en un momento muy concreto de nuestra historia dramática, el comprendido por los años centrales del siglo XVI, entre 1535 y 1570, y en un grupo muy determinado de dramaturgos, el de los llamados actores-autores, es decir, el de nuestros primeros profesionales del teatro: Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Joan Timoneda, etc.

LOS ACTORES-AUTORES

Como es sabido, el teatro profesional comienza a forjarse en el primera mitad del siglo XVI en el seno del teatro religioso. Sus artífices serán en un principio preferentemente artesanos vinculados a algunos de los gremios que tenían a su cargo las representaciones del Corpus (calceteros, batihojas, hiladores de seda, peleteros, etc.), que poco a poco irán profesionalizándose. Dichas representaciones poco a poco generarán un nuevo público y determinarán la progresiva laicización del drama religioso. Cuando estos primitivos comediantes se lancen a componer sus obras profanas, lógicamente tenderán a seguir los modelos a su alcance. Dada su procedencia social (insistimos: pertenecen a las clases subalternas) es normal que dirijan sus miras hacia aquellos lugares donde el teatro secular tiene ya un cierto arraigo y un prestigio consolidado: el mundo aristocrático, pero también el universitario. De allí tomarán los argumentos para sus farsas y comedias. Sea de manera directa, sea por mediaciones, lo cierto es que los actores-autores transformarán radicalmente ese material convirtiéndolo en un nuevo producto. Lo suyo no fue una simple imitación, sino un cambio fundamental, una nueva manera de entender el teatro. Al operar sobre los elementos dramáticos cultos no lo hacían desde la nada; partían de una tradición propia: la de los juglares medievales, posiblemente, y, sobre todo, la del teatro religioso. En el interior de este último los actores-autores aprenderán a conjugar lo grave con lo risueño, lo serio con lo banal, el *prodesse* con el *delectare*. No eran ciertamente dramaturgos expertos ni poseían una cultura elevada; antes que nada eran actores y perseguían su propio lucimiento. En sus obras las figuras cómicas tienen un papel preponderante, y es natural que sea así, pues como podemos comprobar por el caso de Lope de Rueda, los actores-autores debían reservar estos papeles para sí.

Por supuesto, lo que nuestros actores-autores pretendían era entretener al público, divertirlo, pero para ello debían contar, entre otras cosas, con argumentos atractivos, con tramas que expusieran temas de interés para el respetable. Y en esto la mujer tenía mucho que decir. Al menos como tema y como personaje. Otra cosa es como participante activo del hecho escénico.

LA MUJER EN EL TEATRO POPULISTA DEL XVI

Pocas son las noticias que tenemos sobre este periodo por lo que respecta a la actividad teatral femenina. Sabemos, eso sí, que en algunos países próximos (Inglaterra, Italia) la incorporación de la mujer al mundo de la farándula fue bastante tardía, siendo los varones los que interpretaban todos los papeles, masculinos o femeninos. Sabemos también que en algún autor, como el Ariosto de *La Lena* o de *Il Negromante*, piezas que Timoneda conocía muy bien, pues las utilizó como fuente, las mujeres sólo tenían una existencia nominal: se hablaba de ellas, pero jamás salían a escena; eran personajes ausentes.

En las obras de nuestros actores-autores, en cambio, los personajes femeninos sí tendrán un relieve y una presencia importantes. Pero no es muy seguro que fueran interpretados por mujeres. Ya al analizar *Las tres Comedias* de Timoneda advertí que los personajes femeninos y los niños o adolescentes nunca coincidían en escena, lo que me permitió aventurar que, tal vez, un muchacho encarnara ambos roles¹. Suposición no demasiado arriesgada, toda vez que ésta debió ser una práctica habitual en la época. Nos lo confirma Rubió i Balaguer², quien cita un documento, fechado en 1542, en el que un actor, Andreu Solanell, da cuenta de sus actividades teatrales y nos dice que en una representación que tuvo lugar en Barcelona aparecen «un galant, y un moso, y un pastor, y una dama, y una mosa, y un soldat; lo galant feya mon germà Perot Solanell, y yo lo moso y lo soldat feya yo, la dama feya Bertran del Tint, la mosa feya Toni Blanch, lo pastor feya Johan Blanch». Este testimonio nos corrobora que los personajes femeninos eran representados por hombres y que los actores solían encarnar más de un personaje. Por otra parte, y a mayor abundamiento, cabe recordar que Cervantes, en su prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, celebró el arte de Lope de Rueda por su capacidad para representar personajes cómicos, y entre ellos, y en primer lugar, el de «negra».

En contraste con lo que hasta aquí expuesto poseemos alguna información que nos permite vislumbrar un somero acercamiento de la mujer al hecho escénico. La primera de ellas hace referencia a Mariana, la primera esposa de Lope de Rueda, de quien sabemos, gracias al conocido pleito contra los herederos del Duque de Medinaceli, exhumado por Alonso Cortés³, que era bailarina; si bien no tenemos constancia de que haya trabajado en alguna de las piezas de su marido, sólo suposiciones.

¹ Vid. Manuel V. Diago, «La práctica escénica populista en Valencia», en *Teatro y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1984, pp. 329-353.

² Jordi Rubió i Balaguer, «Sobre el primer teatre valencià», en *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcelona, Edicions 62, 1964, pp. 152-153, n. 14.

³ Narciso Alonso Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda. Nuevas noticias para su biografía*, Valladolid, 1903.

Más interesante es la frase, también relacionada con el cómico sevillano, que aparece en *El Cortesano* de Luis Milán: «Nos pijor que cada nit es llogue la tua Beatriz, o farsatriz, pera ballar vestida com a home en la farsa de Lope de Rueda»⁴. Lo que nos indica no sólo que Rueda viajaba con una compañía reducida, completando los repartos con actores locales allí adonde iba, sino que, además, no faltaban entre éstos las mujeres, como esa «farsatriz» que menciona Milán. Ahora bien, el hecho de que la tal Beatriz se alquilara para bailar, lo que quiere decir que era bailarina, como Mariana de Rueda, no nos permite demasiadas alegrías: pudiera ser que únicamente saliera en las danzas, no en el cuerpo de la comedia. En todo caso, lo que si está claro es que, como actrices o como bailarinas, no se les puede negar a las citadas mujeres su adscripción al mundo de la farándula.

Pero ya que no nos es posible ocuparnos de la actividad teatral de las mujeres en esta etapa, dada la escasez de datos, volquemos nuestra atención en el terreno de lo factible, esto es: en el tratamiento del personaje femenino.

Múltiples y variadísimas son las mujeres que aparecen en los textos de los actores-autores. Las hay nobles, como la Duquesa de la Rosa, de la obra homónima de Alonso de la Vega, o como Progne y Filomena, las protagonistas de la *Tragicomedia llamada Filomena* de Timoneda. Las hay fantásticas o mitológicas, como la arpía del coloquio *Tymbria* o como la Medea que aparece en la *Armelina*, ambas de Rueda. Las hay exóticas o esotéricas, como la negra Guiomar de *Los engañados* de Rueda o las gitanas adivinatoras de la *Aurelia* de Timoneda y la *Eufemia* del batihoja sevillano. No faltan las pastoras, al estilo de las églogas de Juan del Encina. Ni tampoco las criadas, viejas o jóvenes, en pugna continua con los simples. Y, por supuesto, las damas, que suelen pertenecer a las clases medias urbanas. Pero no es nuestra intención aquí, aunque podría tener algún interés, elaborar un catálogo de los tipos femeninos. Nuestro propósito es analizar cómo fueron retratadas las mujeres por nuestros primeros cómicos profesionales. Y para ello nos fijaremos en las figuras centrales, dejando de lado las que sólo son auxiliares o episódicas.

Un aspecto nos llama la atención de entrada, y es la distinta concepción que los diferentes integrantes de este grupo de dramaturgos tienen de la construcción de la fábula. A pesar de que se les suele estudiar conjuntamente, es evidente que existen notables diferencias entre ellos. Visto en su conjunto podemos afirmar que en el modo de operar de estos autores primará siempre lo espectacular sobre lo específicamente literario. Si algo caracteriza el teatro de estos comediantes es su inorganicidad textual. En sus obras importa menos la débil intriga que las escenas cómicas incrustadas (los pasos); lo puramente divertido, en consecuencia, predomina sobre lo funcional⁵.

Es innegable que para Lope de Rueda o para su paisano Alonso de la Vega la verosimilitud de la historia o la justeza de los caracteres no eran temas vitales. Ellos habían sabido granjearse una justa fama como intérpretes de figuras cómicas y, consecuentemente, no tenían empacho en supeditarlos todo a sus intereses actorales. No ocurre lo mismo con Timoneda. Si no el Timoneda de la *Turiana*, sí el de *Las tres*

⁴ Luis Milán, *Libro intitulado El Cortesano*, Madrid, 1874, p. 411.

⁵ Vid. Juan Oleza, *Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI*, en AA. VV., *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-41. Este trabajo, firmado por Juan Oleza y su equipo de investigadores, entre los que me incluyo, apareció primeramente en *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis*, III, nº 1-2, 1981, pp. 9-44.

Comedias. El escritor valenciano, que, no lo olvidemos, era también librero y editor y cultivaba otros géneros literarios, como la poesía o la narrativa, supo construir obras más ambiciosas y mejor perfiladas que sus colegas sevillanos. Al no estar ligado a la escena de una manera tan directa pudo manejarse con mayor libertad y precisión. Sus textos serán mucho más sólidos y sus personajes más creíbles.

Hubo, pues, una clara evolución en la práctica escénica populista. En las obras más primitivas del grupo –algunas de las contenidas en la *Turiana*, por ejemplo– el hilo de la acción es casi invisible y el enredo todavía no ha hecho acto de presencia. La intriga es muy leve y se ve salpicada continuamente por una serie de escenas sueltas, los pasos, que nada tienen que ver con ella. En *Las tres Comedias*, en cambio, existe una perfecta adecuación entre texto y espectáculo; en esta obras la comicidad no será un añadido, algo externo, sino que surgirá de las propias situaciones planteadas por la acción dramática.

Pero será precisamente el dibujo de los personajes femeninos una de las claves que nos permitirá entender mejor dicha evolución. A nuestro entender, y así lo hemos expuesto ya en otros lugares⁶, la mujer irá paulatinamente ganando espacio en las obras de los actores-autores. Si en un principio carece de cualquier protagonismo y se muestra pasiva, poco a poco irá adquiriendo un mayor relieve y un papel más destacado. Lo podemos comprobar comparando la *Eufemia* de Rueda con la *Comedia llamada Aurelia*, una de las piezas contenidas en la *Turiana* y que, a nuestro juicio, sirvió de modelo al cómico andaluz⁷.

Ambas comedias tienen un mismo punto de arranque: dos hermanos, varón y mujer, se encuentran en una mala situación económica tras haber perdido a sus padres. El hermano decidirá marcharse de su casa a la búsqueda de fortuna, mientras la hermana se quedará al cuidado de la hacienda. Transcurrido un cierto tiempo sin tener noticias del hermano, tanto Aurelia como Eufemia recibirán la visita de una gitana que vaticinará un augurio que se hará efectivo al final. Aquí se acaban las coincidencias. El tema y el desarrollo serán muy distintos en cada comedia. En la pieza de Timoneda lo que a la protagonista le molesta de la separación no son las consecuencias –tener que bregar con criados holgazanes y torpes y evitar a los galanteadores pesados, como el portugués enamorado–, sino el mismo hecho del apartamiento:

Donzella desventurada
con quien maconsolare,
triste desdichada fue
la hora en que fue engendada,
quan contenta y quan pagada
me tenia
la pobreza en que me via
con mi hermano y buen abrigo.

De lo qual Dios es testigo
de quan contenta bivia;
agora la noche y día
se me va
pesando si tornara
mi verdadero thesoro,
cuya ausencia agora lloro
hasta quando Dios querra.

En la pieza de Rueda, por el contrario, no es este ambiguo sentimiento fraternal lo que preocupa a Eufemia, sino el hecho de que su hermano es el depositario de su honra

⁶ Vid. Manuel V. Diago, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», en *Criticón*, 50, 1990, pp. 41-65.

⁷ Vid. Manuel V. Diago, «La *Comedia llamada Aurelia* de Joan Timoneda: una pieza clave del teatro preloquista», en *Quaderns de Filologia. Miscel.lània Sanchis Guarner, II*, Valencia, 1984, pp. 99-103.

y ha de velar por ella: «Acordarte debías que al tiempo que tu padre y mío murió cuánto a ti dél quedé encomendada por se mujer u menor que tú ».

La marcha de Saluzio, el hermano de Aurelia, sólo produce pequeños contratiempos. La de Leonardo, hermano de Eufemia, dará pie a que un malvado cuestione su honra. Pero la mayor diferencia entre ambas comedias radica en el comportamiento de sus respectivas protagonistas. Aurelia, a pesar de que está presente en escena en cada uno de los cinco actos, no resolverá el conflicto (la quiebra económica de la familia). Por el contrario, será Saluzio quien lo haga en la última jornada, gracias a un golpe de suerte. En la obra de Rueda, en cambio, la solución únicamente se alcanzará cuando Eufemia se convierta en un personaje activo. Gracias a su astucia, consigue liberar a Leonardo de la cárcel y pone en evidencia al traidor que le había levantado falso testimonio.

Las diferencias, pues, son notables, tanto en el desarrollo del tema como en el espacio que se concede en cada caso al personaje femenino. Y aunque al final tanto Aurelia como Eufemia acaben casándose con los maridos elegidos por sus respectivos hermanos, es evidente que el papel activo de la heroína de Rueda supone un avance apreciable.

Una situación parecida a la de *Eufemia* encontramos en *La Duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega. También aquí un criado despechado pondrá en duda la honra y la vida de una mujer mediante una falsa acusación. Pero los motivos son diversos. Si en *Eufemia* el traidor Paulo actúa por celos de los privilegios que su amo concede al joven Leonardo, lo que mueve al Mayordomo de *La Duquesa de la Rosa* es pura y llanamente un deseo carnal incontrolado. Con su habitual desmesura Alonso de la Vega hará que el Mayordomo, al verse rechazado, trame una venganza: introduce a su hermano en las habitaciones de la dama y llama al Duque para que compruebe con sus propios ojos que su mujer le es infiel, no sin antes matar a su propio hermano para que no pueda desmentirle. De todos modos, y al contrario que en la obra de Lope de Rueda, no será la dama la que consiga librarse del injusto castigo mediante su ingenio: lo hará un tercero, el infante Dulcelyrio, tras cerciorarse de su inocencia.

Y no será la dama, tampoco, la que resuelva el conflicto en otras obras del grupo populista. En *Armeline*, por ejemplo, es Neptuno quien no sólo evita que la muchacha se suicide, sino que, además, impide que se case con un torpe zapatero al revelar la verdadera identidad del galán Justo. En *Camila* será Fortuna quien embarace el suicidio y demuestre que la joven no puede contraer nupcias con Alonso el Barbero, pues es su padre natural. Y lo que ocurre en estas piezas de Rueda lo registramos también en otras de autores contemporáneos, como la *Florisea* de Avendaño, donde Fortuna actúa de manera parecida, o en la *Tholomea* de Alonso de la Vega, donde el artífice de la agnición y el que conduce la trama es un poderosísimo nigromante.

Como vemos, se trata casi siempre de soluciones maravillosas, alejadas de cualquier vinculación con la realidad. Si las mujeres aparecen por lo general como simples objetos de deseo, los hombres no se muestran tampoco excesivamente activos. Son los personajes extraordinarios los que mueven los hilos del juego dramático y los que ponen fin a los conflictos. Y es que nuestros comediantes no pondrán freno alguno a su imaginación. Todo vale: lo insólito, lo exótico, lo extraño, lo sorprendente... con tal de conseguir su fin, que no es otro que divertir al público, impactarlo, seducirlo, embelesarlo, removerlo.

A veces caen en excesos, como Alonso de la Vega en la *Tholomea*. Si Timoneda apenas sugería una relación incestuosa en la *Aurelia*, el sevillano lo pone en práctica sin ningún escrúpulo. En su comedia la joven Argentina, a causa del mucho trato y del roce familiar, no sólo anda en amores con su hermano Tholomeo, sino que tendrá un hijo de éste. Al final el nigromante se encarga de aclararlo todo: en realidad este Tholomeo no es su hermano y sí lo es, en cambio, otro Tholomeo con el que su padre pretendía casar a la muchacha. Pero hasta que se produce la agnición los jóvenes padres enamorados tienen que arrastrar con angustia su sentimiento de culpabilidad.

Tan desmesurado como Alonso de la Vega será el Timoneda de la *Tragicomedia llamada Filomena*. En esta obra asistimos a la que sin duda debe ser la primera violación de una mujer en el teatro español. El pérfido rey Tereo, valiéndose del apartamiento y la espesura de un bosque, saciará su desordenado apetito sexual con su cándida e inocente cuñada, Filomena. De nada valdrán los ruegos de la pobre muchacha, al contrario: convencido de que la atroz violación puede ser conocida si la joven habla, Tereo remata la faena con una mutilación: le corta la lengua. Una brutal precaución, pero poco útil. El hecho llega a los oídos de su esposa Progne, quien rescata a su joven hermana y pone en práctica una venganza terrorífica: mata a su hijo, el que tiene con Tereo, lo cocina, lo adoba como si de un exquisito manjar se tratara y se lo da a comer a su indigno esposo.

La desmesura de esta obra, sin embargo, no responde a la misma intencionalidad que en Alonso de la Vega. Aquí no estamos sólo ante un juego más o menos disparatado. El exceso viene condicionado por la materia mitológica, pero la elección de ésta, como ocurre también en la *Farsa o tragedia de la castidad de Lucrecia*, de Juan Pastor, está justificada por un fin moral. La dedicatoria final de Juan Pastor es bien elocuente al respecto:

A LAS MUGERES:

¡O mugeres, gran loor
deueys todas juntas dar,
a quien tan rica labor
a luz os quiso sacar!

Donde cierto, sin mas ver,
poniendo firme el cuydado,
podeys sacar y coger
mill muestras deste dechado.

Y más claro, todavía, es Timoneda en el introito de su tragicomedia:

Portanto auisoles yo
den enmienda
en ponelles freno y rienda
alas que no son casadas,
que por yr desenfrenadas
pierden la más alta prenda;
esto cada qual lo entienda
que yo digo,
que de pariente ni amigo

sus hijas no han de fiar,
mas contino las guardar
baxo su amparo y abrigo:
señores si estays comigo
oyreys
en la obra que vereys
que ala linda Filomena
por fiarse y ser tan buena,
sucedio loque vereys.

Por mucho que Timoneda interrumpa los momentos más intensos y dramáticos de la obra con las bufonadas del bobo, a fin de provocar la hilaridad del respetable, la voluntad moralizante es innegable: los padres, nos viene a decir el escritor valenciano, deben velar por las hijas casaderas, deben estar siempre alerta y no fiarse ni de parientes ni de amigos.

Una preocupación ésta, la de guardar la honra de las doncellas, que quizá obsesionara a Timoneda, pues aparece en varias de las piezas de la *Turiana*. Así, además de lo casos ya referidos –*Aurelia*, *Filomena*–, vemos cómo el tema se repite en la farsa *Rosalina*, donde la joven, abandonada por su padre, que ha decidido retirarse del mundo y hacerse fraile, tiene que enfrentarse sola a las tentaciones e inconvenientes de la vida. Por no hablar de la farsa *Floriana*, obra de la que únicamente se conservan dos hojas, la primera y la última, pero que son más que suficientes para hacernos una idea de cuál era el propósito del autor. En la primera vemos a un padre, de edad avanzada, muy preocupado porque sus años y su salud no le permiten dar a su hija el amparo debido. En la última comprobamos que el anciano mercader no andaba desencaminado: *Floriana* ha sido raptada por unos sátiros y encerrada en una cueva. Por fortuna, Laureo, un aguerrido caballero, la rescatará sana y salva. Aunque, curiosamente, la cosa no acaba en boda. La joven burguesa agradecerá más a Dios que a Laureo su libertad y se casará con el primero; es decir: se hará monja.

Para el escritor valenciano no bastaba, pues, con que las doncellas fueran modestas, calladas, recatadas y obedientes, como querían los moralistas de la época. Aun siendo todo eso y más, los peligros acechaban siempre, razón por la cual los padres no debían bajar la guardia ya que, en última instancia, ellos eran los verdaderos responsables de lo que pudiera acontecer con sus hijas.

LOS MALCASADOS DE TIMONEDA

Pero si el guardar la honra de las doncellas era lo que quitaba el sueño al Timoneda de la *Turiana*, en *Las tres Comedias* su mayor preocupación será el adulterio. Pero no exclusivamente el adulterio femenino, que según Mariló Vigil es la gran obsesión de los hombres del Barroco⁸.

En esta trilogía, formada por dos adaptaciones plautinas, *Amphitrión* y *Los Menennos*, y una tercera pieza, *Carmelia*, inspirada en *Il Negromante* de Ariosto, el librero valenciano expondrá con claridad meridiana su pensamiento sobre el papel social de la mujer. Un pensamiento cimentado en la atenta lectura de fray Antonio de Guevara, de Erasmo de Rotterdam y, muy posiblemente, en la de su paisano Luis Vives. Tres intelectuales que se opondrán a la extendida misoginia de su tiempo, mostrándose partidarios de que las mujeres reciban una adecuada educación y una mayor libertad de acción.

Según Mariló Vigil los humanistas

... en vez de dedicarse a insultar a las mujeres o a ensalzarlas, decidieron elaborar modelos de comportamiento e intentar convencerlas para que se adaptaran al cumplimiento de funciones intradomésticas. Erasmo, Vives y Guevara pensaron que la forma más eficaz de lograr reducir las al estado deseado –por los hombres– era proporcionarles una educación elevada y fuertemente ideologizada.⁹

Frente a la misoginia o al falso idealismo del amor cortés, la postura sobre la mujer de estos humanistas suponía, si no un avance, sí una actitud más moderada y equilibrada. Timoneda así lo entendió, y dedicó sus mejores obras dramáticas a ilustrar tales teorías.

⁸ Vid. Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1986.

⁹ Mariló Vigil, *op. cit.*, p. 44.

En *Amphitrión*, por ejemplo, el escritor valenciano hizo con Plauto lo mismo que éste, probablemente, había hecho con sus modelos griegos: manipularlo con entera libertad. Pero no caprichosamente, sino con una intencionalidad, con clara una voluntad crítica. El mero hecho de la elección de este texto en concreto ya presupone una toma de postura. Así lo ha visto Jack Weiner¹⁰, para quien Timoneda, además de intentar divertir al público valenciano, persiguió, al igual que los anteriores adaptadores del *Amphitruo*, un fin moral. Y éste no sería otro que la defensa de la mujer. Timoneda, como Villalobos, Pérez de Oliva o el anónimo traductor de Toledo, pretendió con esta obra defender a la esposa falsamente acusada de adúltera. Para Weiner, las cuatro adaptaciones, en contraste con el honor patológico de Calderón, sugerían la compasión y la comprensión. Sin embargo, en el caso de Timoneda, y a pesar de la canción que cierra la obra, en la que se condenan los celos, el investigador duda de que esta interpretación sea enteramente correcta. Las palabras irónicas y escépticas de Sosia en las escenas finales le hacen preguntarse a Weiner si el autor no nos estará tomando el pelo: «¿Es Anfitríón aquí otro cornudo y contento? Creo que la conclusión es ambigua»¹¹.

En realidad la respuesta no es tan ambigua. Es cierto que en *Amphitrión* se ventila un caso de honra. Alcumena, una mujer que presume de haber traído como dote al matrimonio no «muchos millares de ducados...», sino la honestidad y pudicia, el temor de los dioses y el serte obedientísima en todo», es acusada de adúltera por su marido. Ella no acepta la acusación y está dispuesta a defenderse («en bolver por mi honra soy varón»), incluso a dejar al marido, pues «por salvar mi honra todo m'estará bien». Pero, aunque ella se crea inocente, la realidad es que las apariencias demuestran lo contrario. Y de hecho, aunque engañada, ha tenido relaciones sexuales con alguien que no es su esposo. Verdad es que el autor no la condena, pero, al contrario de lo que sucede en las restantes adaptaciones castellanas, tampoco hará que Amphitrión la perdone de una manera explícita; el capitán tebano se limita aquí a mostrar su satisfacción porque su casa ha sido visitada por los dioses. Y es sobre este punto precisamente sobre el que Timoneda, distanciándose en parte de sus predecesores, disparará sus más afilados dardos. Lo había advertido ya en el introito al indicar que la comedia mostraría «especialmente la vanidad con que los gentiles adoravan sus Dioses». Y lo pondrá en práctica, con gran acritud, en las últimas escenas de la obra.

No fue, sin embargo, ni el primero ni el único. Ya antes Villalobos lo había hecho. El autor de *Los problemas* tampoco veía con buenos ojos el final del texto original. Por esa razón escribió en una nota a pie de página, entre otras cosas, lo siguiente: «Así que, a Anfitríón hiciéronle entender que era Dios del cielo el que se echaba con su mujer, siendo el más bellaco hombre y el más disoluto y adúltero, y el más bestial nigromántico que jamás hubo». Y por esa razón también, y por reforzar la inocencia de Alcumena, redactó un «complimento» en el que Sosia cuestionaba la «bondad» de los dioses. Timoneda siguió su ejemplo, pero fue mucho más mordaz e incisivo. Sin duda a un hombre tan versado como él en materia religiosa (los autos que escribió son buena prueba) no se le escapaba el paralelismo entre el nacimiento de Hércules y el de

¹⁰ Jack Weiner, «El *Anfitríón* de Plauto en el Siglo de Oro Español», en *En busca de la justicia social. Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Potomac, Scripta Humanistica, 1984, pp. 124-33.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

Jesucristo¹². Quizá por ello se esforzó en marcar las diferencias; y para tal fin se valió de la figura del simple, su más genuina creación en esta comedia. Si Amphitrión acata la voluntad de los dioses, Sosia se niega rotundamente a ello. Todo lo que ha ocurrido en la casa le parece repudiable. Cuando Tésala refiere a Amphitrión la fantástica hazaña del recién nacido Hércules con las serpientes, Sosia se burla de ello comparando al semidiós con los héroes de los libros de caballerías: «Nunca Regañaldos de Montalván ni Amargís de Jaula hicieron tales nombradías». Al confesar Júpiter que él ha sido el que ha adoptado la personalidad de Amphitrión y que por eso Alcumena ha tenido dos hijos, Sosia pregunta malicioso: «Y entre tantos suyos ¿no habría un mío?», y asegura que le gustaría participar de los placeres de la casa de Amphitrión como lo hizo de los trabajos de la guerra. Pero si en estos pasajes se muestra irónico, en otros Sosia es bien directo en su despiadada crítica: «No sé que me diga de vosotros, dioses, y de vuestras obras: el padre adúltero, el hijo homicida, y Sosia apuñeado, Alcumena afrentada y Amphitrión cornudo». Júpiter aguanta «olímpicamente» todas las impertinencias del criado que, al fin y al cabo, «es loco»; pero Sosia le contesta a esto: «También dicen en mi tierra que *l'infant y l'orat dihuen la veritat*». Podrá estar loco, sí, pero como en el caso del Licenciado Vidriera, su condición enajenada le permite decir las verdades. Y éstas son que Amphitrión es un «cornudo», Júpiter un «adúltero», Mercurio un «homicida», que Alcumena estará muy feliz «con sus dos maridos» y que si Tésala se acostara con Mercurio no quedaría «consagrada», como ella cree, «sino puta y reputa». El realismo de Sosia Tardío no tiene grietas. La puntilla final corre de su cargo; cuando Júpiter anuncia que, tras los festejos por el nacimiento de Hércules, se subirá al cielo, Sosia le dice: «Señor Júpiter, embíanos d'allá algunas diosas para nosotros en pago del empreñamiento de nuestra».

Si en *Amphitrión* Timoneda utilizó el estilo cómico «para pintar los vicios y las virtudes», otro tanto hará en *Los Menenos*. Las importantes modificaciones que el autor introduce en este segundo texto plautino no sólo están justificadas por razones de técnica teatral o por la necesaria adaptación a los usos y costumbres contemporáneos; también hay cambios que encuentran su razón de ser en una motivación ideológica. Ya el hecho de haber escogido precisamente esta comedia supone una opción muy clara por parte del dramaturgo. Timoneda observó con perspicacia que *Los Menenos*, jugando también con la comicidad de las personalidades dobladas, planteaba como *Amphitrión* un caso de adulterio. Sólo que desde una distinta perspectiva y con otros matices.

Aquí el adúltero es el marido, Meneno-casado, y lo es de una manera consciente y voluntaria, no de forma impuesta como Alcumena. Meneno-casado miente descaradamente a su mujer y a su suegro; tiene una amante a la que obsequia con objetos valiosos que roba a su esposa. Su comportamiento no puede ser más deshonesto, habida cuenta de que Casandro lo recogió cuando no era más que un pobre

¹² Weiner, *op. cit.*, ha señalado el parecido entre las palabras de Júpiter: «... que a tu muger no la culpes de liviana, sino que torne a tu antigua gracia, que yo te seré siempre favorable», y las que el Ángel de Dios dirige a San José (San Mateo: 1:18-25). Por cierto, digámoslo de pasada, del tema de Amphitrión existe una versión «a lo divino» en el *Códice de Autos Viejos*. Se trata del *Aucto del emperador Juveniano*, obra en la que el protagonista es suplantado en su identidad por un ángel, produciéndose como consecuencia parecidos efectos a los observados en la comedia de Plauto: no reconocimiento del personaje por parte de sus servidores, que le impiden el paso a su palacio. El final, obviamente, es bien distinto.

muchacho huérfano y perdido, otorgándole su confianza y dándole a su propia hija en matrimonio. La actitud falsa e inmoral de este personaje, puesta de relieve por su criado y cómplice Talega, tan poco escrupuloso como él, era merecedora de un castigo. El autor se lo proporcionará con la llegada del hermano sevillano y la serie de equívocos que este suceso provoca: Menenno-casado será denunciado por Talega ante su mujer, abandonado por su amante Dorotea, y acabará siendo detenido y en un tris de ser encerrado en un manicomio. Paradójicamente, su hermano, el causante involuntario de todas sus desdichas, será el gran beneficiado de esta situación. Ciertamente es que se aprovecha de la confusión y le saca rendimiento: se recrea con el banquete de Dorotea y se queda con el diamante y con la saya. Pero sabe cuidar los modos; no es lo mismo aprovecharse de una ramera que de una mujer honrada:

¡Cuán a cuenta me ha venido hazer del loco! Mas ¿cuál fuera qu'esta señora me rescibiera en su cama creyendo que era su marido, como la otra en la mesa, tomándome por su amigo? Yo lo hiziera cierto, según ella es hermosa, si no aventurara más que aventuré con la otra, porque a la ramera quitele lo que ella hurtó, y yo le puedo tornar tres doblado; mas a la casada, en este caso quitarele la honra, que quitada no se la pudiera tornar.

Menenno-mancebo hace lo contrario que su hermano: respeta a la esposa, Audacia, y estafa a la cortesana, Dorotea. Y se sitúa exactamente en el polo opuesto al Júpiter de *Amphitrión*. El dios tonante, al valerse del parecido con Amphitrión para acostarse con Alcúmena, deshonoró a esa familia. Menenno-mancebo podría haber obrado de igual modo, pero no lo hace: es honesto. Y la honestidad, como el sacrificio y la fidelidad, son virtudes que siempre se recompensan.

Así sucede con Audacia, un personaje que casi puede decirse que es una invención de Timoneda. En Plauto ni siquiera tiene nombre, cuando aquí ostenta uno harto significativo. El escritor valenciano la pinta como una mujer hermosa y decidida. Ha tenido pretendientes de alcurnia, pero se casa con Menenno por obediencia a su padre. Sabe que su marido la engaña, pero no puede probarlo. Lo consigue cuando Talega se transforma en su auxiliar. No obstante, sólo alcanzará la paz conyugal con la sorprendente aparición de su cuñado. Al perdonar a su marido demostrará su altura moral, que, ciertamente, no era merecedora del comportamiento de su esposo. En Plauto, sin embargo, la mujer es retratada como un ser sencillamente insoportable, lo que justifica que su esposo la engañe y que al final la abandone marchándose con su hermano.

Más compleja es la trama de la tercera pieza de la trilogía, *Carmelia*. En ella volvemos a encontrarnos con una mujer, la que da título a la obra, cuyo matrimonio se ve amenazado por causas ajenas a su voluntad. Como Alcúmena o Audacia, también Carmelia intentará defenderse dialécticamente de esa agresión. Simultáneamente, otra mujer, Mencía, ve también en peligro su cómoda, aunque ilícita, situación amorosa, y también se esforzará por mantenerla. Ninguna de las dos, sin embargo, alcanzará el éxito. Ambas dependerán de un agente externo: el falso médico o nigromante Pasquín. Sólo cuando éste provoque la anagnórisis cesarán los problemas.

De todos modos, para entender mejor lo que sucede en la obra quizá convendría detenerse mínimamente en la descripción de cada uno de los tres personajes femeninos que en ella aparecen. En primer lugar está Carmelia. Es una mujer discreta y hacendosa, ha pasado por muy difíciles trances a lo largo de la vida (raptos, esclavitud, etc.). En el

momento de iniciarse la acción se encuentra en una situación anómala: vive con su dueña, la cual se hace pasar por hombre, y finge ser su hija. Lleva varios años sin ver a su esposo Taucio, con el que se ha casado secretamente; matrimonio que es puesto en peligro por la oferta de un vecino, Lupercio, que desea casarla con su hijo, Fulvio. La intervención de Pasquín solucionará con creces todos sus problemas: recuperará a su marido, dejará de ser esclava y ganará un padre (Lupercio) y un hermano (Fulvio).

La segunda mujer, Poliantea, se ha visto forzada por las circunstancias a asumir una personalidad masculina. Vive muy humildemente. La oferta de Lupercio de casar a Carmelia con Fulvio es para ella una tabla de salvación. Pero la negativa de la muchacha la enfurece, por lo que amenaza con venderla como esclava. También para ella la aparición de Pasquín es milagrosa: vuelve a encontrarse con su hijo, Taucio; puede abandonar ya su disfraz; y consigue ascender socialmente con un matrimonio ventajoso (Lupercio).

Finalmente tenemos a Mencía de Logroño, casera de Lupercio, esposa del simple Cornalla y amante de Fulvio. Como Alcumena en *Amphitrión*, aparece encinta al inicio de la acción y pare al final de la obra. De no muy buena familia, si hemos de creer a su marido (una tía suya fue azotada por hechicera). Es una mujer fuerte y pragmática. Domina tanto al esposo como al amante. Al ver su situación en peligro por la pretendida boda que está preparando Lupercio, pasará a la acción. Convence a Fulvio de los mil inconvenientes de la vida matrimonial y planea la fingida enfermedad de éste. Engaña a su marido, al que tiene atemorizado, haciéndole dormir en el pajar y, para completar el cuadro: tiene un hijo de su amante. De todos modos, serán los tejemanejes de Pasquín los que alejen definitivamente del horizonte el temido casamiento inmediato de Fulvio.

La obra parece muy complicada, pero no lo es tanto. El arranque de todo el enredo consiste en que Lupercio está preocupado porque su hijo anda «embuelto» con su casera Mencía de Logroño y quiere poner fin a esta irregular situación. Paradójicamente, tal situación es la única que al final de la comedia no sólo no se arregla, sino que se agrava con el nacimiento de un niño que se parece a su supuesto padre, Cornalla, en que tiene una cabeza, dos brazos y dos piernas, pero que en la fisonomía es idéntico a Fulvio. ¿Cómo se explica esto?

Bien. Empecemos diciendo que en *Carmelia*, como en *Amphitrión* o como en *Los Menenos*, nos volvemos a enfrentar con el tema del adulterio. El mismo tema, pues, que en las otras obras de la trilogía, pero visto desde una perspectiva diferente. En *Amphitrión* teníamos a una mujer que era infiel a su marido de manera involuntaria, sin habérselo propuesto. En *Los Menenos* la infidelidad corría por cuenta del marido y la esposa era la que sufría las consecuencias. En *Carmelia* la culpable es la mujer, pero esta vez plenamente consciente. Regresamos al punto de partida, pero tras haber dado el autor otra vuelta de tuerca. No es necesario ser un lince para advertir las semejanzas entre esta tercera comedia y la primera. Tanto en una como en otra nos encontramos de salida con una mujer en avanzado estado de gestación; tanto en una como en otra al final las respectivas mujeres (Alcumena, Mencía) darán luz a un hijo cuyo padre no es el marido correspondiente (*Amphitrión*, Cornalla). Lo que las distingue es el hecho de que el adulterio no es deseado por Alcumena, mientras que sí lo es por Mencía. Pero... ¿qué diferencia a sus cónyuges? Aparentemente bien poco. *Amphitrión*, según el pronóstico que hace Mercurio, será «cornudo y apaleado»; Cornalla, por su parte, y sin que medie pronóstico alguno, también. *Amphitrión* consentirá la situación pues, al fin y al cabo, su

mujer es inocente y el culpable no es otro que el mismísimo Júpiter. Ahora bien, parece decirnos el autor, ¿qué ocurre cuando las cosas son reales y no historias de dioses y de empañamientos fantasmales?; ¿qué pasa cuando la mujer es infiel y el ser superior con el que comete adulterio no es un fantástico dios, sino el hijo del amo que te da de comer? Sosia se burlaba de Amphitrión y no aceptaba su postura. Pues bien, aquí tenemos a otro simple que sufre en carne propia la misma experiencia que el capitán tebano. ¿Qué es lo que hace? Exactamente lo mismo que Lázaro de Tormes: disimular, fingirse ignorante, cerrar los ojos. Cornalla es perfectamente consciente de lo que ocurre, pero prefiere hacerse el bobo. Cuando su mujer le dice que entienda en lo que toca a su honra, el simple le contesta: «¿Qué cosa es honra? ¿Es de comer?». Su manera de razonar es impecable:

Mira, Fulvio, el cabritico, por pequeño que sea, es cornudo, pues que tiene cuernos; y el asno, aunque sea tan grande como tú, no lo es, pues que no los tiene; y pues yo no tengo cuernos, ergo sequitur que no soy cornudo, y que mi muger es buena.

He ahí el secreto de Cornalla: no será cornudo mientras no le salgan cuernos, y no en un sentido metafórico, sino material. No se le olvida que a su abuelo «lo paseó la justicia por las calles acostumbradas, muy acompañado con unos cuernos muy lindos y dorados» por ciertas diferencias que tuvo con su mujer. Ése era el castigo que se aplicaba a los maridos consentidores. Y ése, el temor de Cornalla. Sólo fingiéndose rematadamente estúpido estaba a salvo y, además, podía sacar algún provecho. Pero su comportamiento era verdaderamente ignominioso; más aún que el de Amphitrión. Por ello el autor se las ingenia para que le den un escarmiento. No bastaba con el hecho de que fuera cornudo, tenía que ser cornudo y apaleado. Había que llevar su degradación hasta el máximo posible, porque ésa era la única manera de que el adulterio de Mencía quedara justificado.

En contraste, Carmelia representa justamente el lado positivo de la historia. El ejemplo moral que el autor opone a la corrupta Mencía. La joven, que ha tenido que pasar por las circunstancias más terribles a lo largo de su vida, desde el rapto a la esclavitud, es un modelo de fidelidad. Ha sido separada por la fuerza de su amado Taucio, pues los padres de éste se oponían a la boda; lleva varios años sin verlo; pero sigue manteniendo viva la esperanza. Como Penélope sigue tejiendo día tras día (literalmente) mientras aguarda el retorno de su amado. Y en su espera es obstinada: rechaza a los pretendientes (la boda negociada con Fulvio) y corre graves riesgos (Poliantea la amenaza con venderla como esclava si no accede). Su fidelidad y su amor serán felizmente recompensados al final. Es ella la más beneficiada por las artimañas de Pasquín: consigue la libertad, recupera al marido, gana un padre y un hermano, y puede empezar a gozar de un sólida posición económica... Su sacrificio y su abnegación no sólo merecen estos premios, sino también dar nombre a la comedia.

¿TIMONEDA FEMINISTA?

Seguramente exagera Peterson¹³ al calificar a Timoneda de «feminista», pero no hay duda de que la mujer ocupa un lugar relevante en sus obras. De las siete que aparecen en los textos de *Las tres Comedias*, tres revisten un carácter más bien auxiliar: Poliantea, Dorotea, Tésala. En las otras cuatro (Alcumena, Audacia, Mencía, Carmelia) observamos un proceso similar: todas ellas aman a un hombre y en un momento determinado ven amenazado ese amor por causa de un elemento perturbador al que harán frente sin excesiva fortuna. Alcumena creará haber hecho las paces con su marido, pero en realidad era Júpiter disfrazado. Audacia podrá demostrar que ella es inocente y que el culpable es su marido, pero eso no soluciona el problema conyugal. Carmelia se negará a casarse y preferirá ser vendida como esclava. Mencía hará buena su estratagema de la enfermedad de Fulvio con el soborno al nigromante, pero, como su amor es adúltero, el conflicto sólo se aplaza: en cualquier momento Lupericio puede decidir nuevamente casar a su hijo. Los personajes femeninos de Timoneda son mujeres, pues, que no se contentan con su suerte, que se rebelan y luchan, pero que no obtienen victorias definitivas. La verdadera solución, es decir, el afianzamiento del amor y el fin de la amenaza, vendrá dada siempre por un agente externo: Júpiter, Menenno mancebo, Pasquín. Y es que en un mundo creado por el hombre a su imagen y semejanza, la mujer debe dejar a éste el papel ejecutivo. Lo vemos cuando Alcumena pretende defenderse: «en bolver por mi honra soy varón»; y también en Poliantea, asumiendo una personalidad masculina cuando se encuentra en una ciudad extraña sin la protección del marido muerto o del hijo ausente.

Pero no es el amor el protagonista de estas comedias, sino el matrimonio. Aquí no hay jóvenes enamorados que intentan vencer los obstáculos que se interponen a sus deseos, sino maridos y esposas que ven peligrar su felicidad conyugal¹⁴. Ésa era, sin duda, la obsesión particular del autor. Y por ello creó un personaje, el Casandro de *Los Menennos*, al que hizo portavoz de sus ideas. El prudente padre de Audacia dejará bien sentadas las bases de los comportamientos masculino y femenino en el seno del matrimonio. Según su criterio la esposa tiene que llevar consigo «cinco yervas»: ser callada, ser pacífica, ser sufrida, ser honesta y ser retraída. Lo peor que puede sucederle a una mujer es ser hermosa y carecer de humildad, porque la belleza, sin esa cualidad, comporta altivez y soberbia; y la mujer hermosa y altiva, ya se sabe, sólo desea que el marido viva para complacer sus caprichos.

En cuanto al esposo lo único que Casandro aconseja es que sepa soportarla: «ningún hombre sufre tanto a su muger que no sea obligado de sufrille más, considerando que al fin el hombre es hombre y la muger, muger», y considerando también que «todas las mugeres quieren hablar y que todos callen; quieren mandar y ninguna ser mandada; quieren libertad y que ninguno sea libre; y quieren regir y ninguna ser regida». Defectillos consustanciales del sexo femenino que el hombre debe comprender. No es tan difícil para el marido vivir en paz con su mujer, basta con guardar estas tres reglas:

¹³ Holland Peterson, «*Amphitruon*» and «*Los Menemnos*»: An Edition of the First Two Plays of Juan de Timoneda's «*Las Tres Comedias*», with an Introduction on Plautine Influence, Tesis Doctoral, University of Toronto, 1961.

¹⁴ Tampoco en la *Turiana*, salvo excepciones, encontramos tramas que tengan como protagonistas a jóvenes enamorados.

«amonestarla mucho, reprehenderla poco, y no poner las manos en ella». Con las «tres reglas» para el hombre y las «cinco yervas» para la mujer la felicidad conyugal está asegurada.

C O D A

En este repaso general que hemos hecho del primer teatro profesional español hemos podido ver, pues, cómo ha ido variando el papel de la mujer. En las piezas más primitivas de los actores-autores los personajes femeninos apenas tenían entidad. Eran seres pasivos y con escasa incidencia en la trama. Poco a poco, sin embargo, irán adquiriendo mayor relieve y protagonismo hasta convertirse, con el Timoneda de *Las tres Comedias* y el Lope de Rueda de la *Eufemia*, en verdaderos sujetos de la acción. Cierto es que estos autores les negarán a las mujeres la posibilidad de ser ellas quienes den fin a los conflictos, pero ya en la referida pieza de Rueda queda claro que también ellas tienen armas para defenderse por sí mismas.

La mujer en el teatro del Renacimiento, al menos en el teatro de lo que llamamos práctica escénica populista, se moverá pues entre la sumisión y la astucia.

*

DIAGO, Manuel V., *La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia*. En *Criticón* (Toulouse), 63, 1995, pp. 103-117.

Resumen. El presente artículo analiza el papel que la mujer tuvo en el primer teatro profesional del siglo XVI. A falta de documentos fidedignos que permitan fechar con precisión su incorporación al mundo de la farándula (todo parece indicar que en esta época los roles femeninos eran encarnados por jóvenes actores), el artículo centra su mirada en el desarrollo de los papeles femeninos, que van siendo cada vez más complejos y gozando de una mayor responsabilidad dramática, especialmente en el caso de Timoneda. Este autor supo hacer comedias puras, y moralizantes, a partir de un tema, el del adulterio, que en el Barroco será exclusivo de los dramas.

Résumé. La femme dans le premier théâtre professionnel au XVI^e siècle. L'absence de documents fiables empêche de dater avec précision l'entrée de la femme dans le monde des acteurs (à l'époque tout semble indiquer que les rôles de femmes étaient tenus par de jeunes acteurs). Par contre, au sein de la fiction théâtrale, les personnages féminins acquièrent progressivement une plus grande complexité et jouissent d'une responsabilité dramatique plus forte. C'est le cas, notamment, du théâtre de Timoneda, qui a su écrire de véritables comédies, de portée morale, sur le thème de l'adultère, thème exclusivement réservé à la tragédie dans le théâtre du XVII^e siècle.

Summary. Woman in the earliest professional theatre. In the absence of reliable documents, it is impossible to give a precise date for the first appearance of women among actors (it is fairly obvious that women's parts were performed at the time by boy-actors). On the other hand, feminine characters grew more and more complex in dramatic plots, and were gradually endowed with greater dramatic responsibility. This is particularly striking in the work of Timoneda, who wrote real comedies, with a moral bearing, on the theme of adultery, a theme which, in the XVIIth. century, was exclusively to be found in tragedy.

Palabras Clave. Teatro. Mujer. Renacimiento. Timoneda.

Maria Grazia Profeti

INTRODUZIONE ALLO STUDIO DEL TEATRO SPAGNOLO

Il teatro spagnolo presenta una situazione paradossale: vaste zone bianche di documentazione, aperte solo allo scontro delle ipotesi; mancanza cronica di edizioni, e non solo critiche, perfino per il grande patrimonio dei Secoli d'Oro; mancanza addirittura degli strumenti bibliografici fondamentali. Mancano anche, in concreto, storie del Teatro in Spagna. Può sembrare un'affermazione paradossale, se si pensa al lussureggiare dei Secoli d'Oro, alle migliaia di commedie che produsse, ma le ricognizioni storiche che ne sono state tentate sono sempre storie dei testi letterari, derivate ancillarmente dalle storie della letteratura.

Si è cercato dunque di ripensare *ex-novo* la materia, facendo il punto sulla situazione della ricerca e nello stesso tempo discutendo metodi e linee di analisi. Lo scopo di questo lavoro non è pertanto quello di fornire biografie di autori, titoli e sunti delle opere (una serie di informazioni bibliografiche permette tuttavia agli interessati di accedere a studi specifici), ma di spiegare pratiche magari sconosciute a un lettore italiano, e di considerare come quei testi si facevano teatro.

Maria Grazia Profeti è professore ordinario di Lingua e Letteratura spagnola presso la Facoltà di Lettere dell'università di Firenze. Si occupa di teatro barocco, sul quale ha pubblicato monografie, testi critici, bibliografie, di poesia dei Secoli d'Oro (Francisco de Quevedo), della generazione del '27 (Federico Garcia Lorca, Luis Buñuel), di rapporti interculturali, di scrittura sulla moda.

la casa
USHER

ISBN 88-7928-246-8



9 788879 282468

Lire 40.000 (i.i)