

LAS MUJERES DEL RENACIMIENTO ITALIANO Y EL TEATRO: UN ESPACIO DE EMANCIPACIÓN

**WOMEN IN ITALIAN RENAISSANCE AND THEATRE: AN EMANCIPATION
SPACE**

Isabel Rubín Vázquez de Parga
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN:

El Renacimiento fue período de gran importancia en todos las artes en Italia, entre otros países. En esta época las mujeres adoptaron un papel relevante, tanto que sin su labor no se habría llegado a tal esplendor. En este artículo para confirmar esta idea se analizará la vida y la producción de tres mujeres italianas que supusieron un antes y un después para el teatro renacentista.

PALABRAS CLAVES:

Mujer, Renacimiento, Italia.

ABSTRACT:

Renaissance was a very important period in every arts in Italy, and in other countries. In that time women played so a relevant role that it would not raise that splendour without their labour. In this article, in order to confirm this idea, we will analyse the lives and the production of three Italian women who were a before and an after for theatre in Renaissance.

KEY WORD:

Woman, Renaissance, Italy.

1. PRIMEROS PASOS HACIA LA EMANCIPACIÓN FEMENINA EN EL RENACIMIENTO

Con el Renacimiento tiene origen una nueva visión de la mujer y, al mismo tiempo, se asiste a la creación de la mujer moderna. Las mujeres tienen un papel fundamental en el desarrollo y en las conquistas del Renacimiento. Podemos decir que sin esta presencia activa pero en segundo plano de las mujeres no se habría llegado al pleno esplendor de la época. Recordemos que es la época en la que el hombre se adueña nuevamente del conocimiento que hasta ahora había sido un atributo exclusivo de Dios. Época de grandes acontecimientos como el descubrimiento de América, la muerte de Lorenzo de' Medici, el inicio del papado de Rodrigo Borgia, el sacerdocio de Erasmo de Róterdam o el momento en el que en Granada se emana el edicto contra los hebreos y los moros, que poco después abre las puertas a la Inquisición. Una época que viene descrita como "quel rifiorire dell'arte e del pensiero; quel rigoglioso sviluppo di ogni attività dello spirito; quella concezione del vivere tutta incentrata nel concetto di umanità intesa come libertà, pensosa dell'interiorità ove l'uomo celebra veramente se stesso; quella brama ansiosa di una vita piena e santa nella sua libera esplicazione" (Garin, 1980: 11) y que en cierto sentido también representa el renacer de la mujer.

Un factor importantísimo para hacer, de algún modo, despegar a las mujeres de esta época hacia un interés diferente dentro de las sociedades que no fuese simplemente el papel de la esposa, la viuda o la monja fue la invención de la imprenta con caracteres móviles de Gutemberg a finales de la edad media. Esta invención representa para las mujeres la posibilidad de empezar a construir un espacio de igualdad, al menos sobre el papel, con los hombres. La introducción y difusión de la imprenta representa y comporta una revolución de los estudios. Con Aldo Manuzio, estableciéndose en Venecia a finales del siglo XV, la tipografía se vuelve arte, instrumento de un pensamiento más libre y medio de expresión cultural. Varios factores influyen en la ampliación de la sociedad literaria de la época, ya que la codificación del vulgar como lengua culta y literaria y el desarrollo de la imprenta hacen que un público mayor pueda acceder a la cultura y es una gran oportunidad para que algunas mujeres hagan públicos sus pensamientos y se den a conocer en este campo tan hostil para ellas.

De este modo las mujeres empiezan a tomar parte activa en la vida intelectual. En el nuevo clima espiritual, la comunicación obtiene un papel fundamental, y sólo a través del saber se manifiesta, para las mujeres, la posibilidad de mostrarse como individuos. A finales del siglo XVI ya están en circulación unos nueve millones de libros impresos contra unos cuarenta mil manuscritos, hasta ese momento único producto de escritura y fuente de saber (cfr. Quondam, 1997).

Elevándose culturalmente, las mujeres adquieren la capacidad de discutir, de expresar su propia opinión y de gobernar, algo que hasta el momento se daba en contados casos. Se podría afirmar que el Renacimiento, refiriéndose al movimiento femenino, toma impulso del nuevo *status* de la mujer (cfr. Niccoli, 1991).

Un grupo de mujeres, algunas de ellas pertenecientes a la burguesía y a la aristocracia, aprovechan este movimiento de emancipación del individuo que invade a los humanistas y conquistan un espacio para ellas utilizando la escritura. El saber es instrumento de liberación para las mujeres, o mejor dicho, para aquellas que tienen acceso a él. Si una mujer tiene la capacidad de leer y escribir bien, automáticamente adquiere un *status* único por su condición, no importa si se trata de una dama o de una cortesana (cfr. Servadio, 2007: 30).

Jacob Burckhardt afirma que: "Finalmente, per bene intendere la vita sociale dei circoli più elevati del Rinascimento, è da sapere che la donna in essi fu considerata pari all'uomo" y que "l'educazione della donna nelle classi più elevate era essenzialmente uguale a quella dell'uomo; gli Italiani del Rinascimento non esitarono a far impartire ai loro figli d'ambo i sessi l'identica istruzione letteraria e perfin filologica" (Burckhardt, 2008: 292). Sin embargo también precisa que a la mujer no se le pide una intensa actividad literaria, sino, como mucho, poemas que expresen una armonía del alma. Es decir, estas mujeres no tienen que pensar en un público, sólo tienen que ganarse la consideración de los hombres más representativos que frecuenten sus casas. A la mujer que escribe se le concede un papel social, más que artístico-literario. Esto sigue confirmando que desde la antigüedad, a las mujeres, se les asigna un papel social subalterno con respecto a los hombres, favorecido por un prejuicio antiguo que atribuye sólo al hombre la posesión de la razón, relegando a la mujer al ámbito de la naturaleza, de la sensibilidad. Obvio que de este modo la historia haya reconocido pocas veces a las mujeres la capacidad de elaborar un pensamiento racional, y esto vale también para el arte. Por ejemplo, Vittoria Colonna intenta conversar como si fuese uno más con los humanistas de su tiempo, pero sólo se le concede audiencia una vez que exhibe, junto con su erudición, su intacta virginidad y su *pietas*. No es fácil ser considerada una más entre los humanistas pero se pueden destacar varios ejemplos de mujeres que lucharon para alcanzar un puesto privilegiado entre las "donne illustri" de la época, como la ya nombrada Vittoria Colonna, Lucrezia Marinelli o Gaspara Stampa, o en la vida política como Margherita di Parma o Isabella Gonzaga, quien tuvo mucha influencia en la política y más poder que sus maridos.

En realidad el Renacimiento presenta también un lado oscuro al lado del de gran esplendor, ya que el cuadro sobre la posición de la mujer dentro de la civilización renacentista es probablemente menos brillante de cómo lo presenta Burckhardt si pensamos en su todavía inferioridad fisiológica, moral, jurídica o política.

Fue específica en el Renacimiento la toma de conciencia, por parte de la mujer, del mito cultural de su inferioridad contra la verdad de la naturaleza. La mujer humanista, como por ejemplo Isotta Nogarola, afirma el derecho a la autonomía en la igualdad jurídica pero teólogos y juristas temen que la igualdad moral de la mujer lleve a una subversión jurídica y a derechos socio-políticos. La mujer escritora polémica sabe que para salir de la minoría tiene que valerse de su propio intelecto, sin la guía de los maestros, como empezó a hacer Christine de Pisan. En realidad, esta soledad a la hora de la lucha por un lugar, bien merecido, en las páginas de la historia constituye la esencia del Renacimiento femenino, el fundamento de la conciencia moderna de la mujer.

2. LA MUJER EN EL TEATRO DEL RENACIMIENTO

Mientras en Inglaterra, en Francia y en España el Renacimiento es la época en que la tradición teatral deja todos los *autores* clásicos, en Italia el teatro es un ámbito en el que los verdaderos profesionales son los *actores*. Grandes textos de teatro italiano de este siglo son sobre todo obra de actores profesionales o de intelectuales que se prestan, por entretenimiento, a la escritura teatral. La tradición teatral italiana se caracteriza por el hecho de que mientras el ámbito de los actores se profesionaliza, el ámbito de la escritura teatral queda fundamentalmente a un nivel de aficionado. Esto no quiere decir que en esta época no haya textos teatrales de valor sino que no hay autores profesionales. También en las tradiciones teatrales, como en todas las manifestaciones de ingenio humano, la aportación femenina siempre ha sido considerada de escaso valor con respecto a la masculina, a no ser que fuese de mujeres consideradas, de algún modo, dentro de los cánones que los hombres habían elegido para ellas. Hay que darse cuenta de que el teatro vive del espectáculo por lo tanto es un arte muy completa, hecha de escritura, de recitación, de artes visivas, de música y de dirección. En este trabajo presentaremos tres ejemplos de mujeres que han vivido la experiencia teatral como espacio de emancipación, escribiendo, recitando y contribuyendo de formas diferentes a la creación teatral. En estos casos para estas mujeres el teatro ha representado también una ocasión para encontrar un espacio que les permitiese afirmar plenamente su propia creatividad y, por lo tanto, reivindicar el reconocimiento de sus derechos y de su dignidad. En estos siglos el espectáculo teatral no goza de muy buena fama, ya que se identifica con un lugar de prostitución y esto implica una valoración moral negativa. Condenado como lugar de perdición el teatro resalta a la mujer en todos sus aspectos tanto negativos como positivos. Hasta cierto punto los espectáculos teatrales son definidos como cosas de prostitutas o pornográficas, en 1508 el decreto de diciembre del Consiglio dei Dieci de Venecia prohíbe cualquier tipo de producción teatral pero especialmente en recepciones privadas y festejos nupciales. Estos personajes femeninos cantan, danzan, se mueven por el escenario, se abrazan, se besan, cometen

adulterio y hasta asesinan, y son representados por jóvenes actores, lo que refuerza la conexión entre el teatro y la sexualidad transgresiva. La homosexualidad y la ambigüedad sexual son los ingredientes de la provocación fundamental consistente en sacar personajes femeninos fuera de la casa. Más tarde estos jóvenes serán sustituidos por actrices profesionales que en muchos casos serán consideradas prostitutas y en pocos elogiadas como artistas (cfr. Duby, 1997: 290-291). Los papeles representados eran por una parte el normativo (joven virgen, esposa casta y viuda ejemplar) y por la otra el transgresivo (adultera, prostituta o cortesana).

El suponer que las actrices estén a un paso de ser prostitutas y viceversa asedia continuamente a las mujeres antes y después de que obtengan el derecho a ejercer la profesión teatral. El reconocimiento profesional de estas mujeres tanto en Italia, en Francia como en España coincide con la profesionalización del teatro en estos países especialmente con la aparición de las compañías de la comedia del arte durante la mitad y final del siglo XVI. Aunque la recitación era una profesión precaria y difícil los más dotados de talento podían hacer una carrera de gran éxito, como por ejemplo Isabella Andreini, de quien hablaremos a continuación. Famosa por sus interpretaciones, tanto de personajes femeninos como masculinos, se salvó de ser considerada una prostituta gracias a su matrimonio ejemplar e incluso recibió sepultura cristiana. Isabella demuestra que las mujeres pueden hacer una carrera más allá de las paredes domésticas que sea artística y no tenga que ver con el sexo. El temor a la mala reputación de las mujeres que se dedican a esta profesión y la preocupación de distinguir la profesión de actriz de la de prostituta, son una constante en la compañía teatral de la que ella forma parte.

A pesar de todo la opinión pública general no deja de considerar la recitación una profesión nada respetable. Incluso las mejores actrices dotadas de talento y muy reconocidas no dejan de ser víctimas de cotilleos y difamaciones y tienen que defenderse de prejuicios, discriminaciones e incluso de continuos acosos. Las relaciones entre actrices y nobles estaban en boca de todos y suscitaban resentimientos aunque alguna termina en matrimonio. De todas formas y como sigue sucediendo hoy en día, normalmente las actrices reciben un sueldo menor que sus compañeros de reparto masculinos y en contadas ocasiones llegan a alcanzar un estatus literario y social como el que algunos actores llegaron a tener.

3. TRES EJEMPLOS DE EMANCIPACIÓN FEMENINA DENTRO DEL TEATRO DE LA ÉPOCA

3.1 *Antonia Tanini Pulci*

Muchas dudas acompañan a los datos que de esta escritora han llegado hasta nosotros como la fecha de nacimiento que probablemente fue en 1452 y la de su muerte de la que poco sabemos, dudas también en torno al origen de su nombre que Elissa B. Weaver nos aclara explicando el error en el que muchos estudiosos habían caído atribuyéndole el apellido Giannotto a la familia para después descubrir que en realidad se trataba de Tanini.

Nacida en el seno de una familia numerosa y de mercaderes, tiene cinco hermanas, un hermano y dos hermanastros, aprende a leer y a escribir gracias a su madre que es una literata (cfr. Weaver, 1999: 474). Se casa con el más joven de los hermanos Pulci, Bernardo di Jacopo Pulci, que goza de buena fama en la corte de Lorenzo el Magnífico y se dedica sobre todo a la poesía religiosa. Gracias a este ambiente literario en el que entra a formar parte, por motivos familiares, a partir de 1483 Antonia empieza su propia actividad de escritora, orientándose hacia el teatro componiendo *sacre rappresentazioni*. Su primera obra es de este mismo año *Rappresentazione di Santa Domitilla*. A finales de siglo la "Raccolta Miscomini" publicará este primer trabajo y otras dos, *Rappresentazione di Santa Guglielma* y la *Rappresentazione di San Francesco*. En dicho volumen también se encuentra *Rappresentazione di Giuseppe figlio di Giacob*, que probablemente sea también de la escritora. Posteriormente una edición de la *Rappresentazione del figliuol prodigo* publicada en 1550 se atribuirá directamente a ella.

A la muerte de su marido en 1488 Antonia se convierte en una *ammantellata* y deja su casa para ir a vivir al convento dominicano de San Vincenzo con el nombre de Annalena, donde es probable que abandone la composición de las sagradas representaciones. Una vez recuperada su dote de matrimonio compra una casa donde funda la casa *terziarie agostiniane* llamada Santa Maria della Misericordia en 1502. Antonia Tanini Pulci es la única mujer italiana que publica textos teatrales en el siglo XV. Las figuras femeninas de sus obras son fuertes e intensas. Santa Domotilla y Santa Guglielma son dos ejemplos, cada una dentro de su propio estatus social, el virginal para Domitilla y el de mujer casada para Guglielma, de mujeres que luchan contra grandes adversidades.

Como sucede en la tradición de este género, especialmente en la experiencia de las escritoras florentinas de su tiempo que escriben sobre milagros y misterios, también Antonia, para sus historias se mantiene fiel a las fuentes, sin embargo esto no significa que no se conceda algunas "divagaciones" que son sin duda dictadas por un conocimiento de los mecanismos de la escena. Tanto en la *Distruzione di Saul e il pianto di David* con el martirio de la mujer de Saúl y en la *Rappresentazione di San Francesco* con la visita de Jacopa de' Sottesoli al lecho de muerte de San Francisco llama la atención que, en ambos casos, las protagonistas de las escenas de gran impacto sean siempre mujeres, quienes encuentran, en los textos de la autora y su puesta en escena, el espacio para afirmar una profunda dignidad humana, intelectual y espiritual. Otro ejemplo

muy claro es el personaje de Santa Guglielma que afronta su martirio sabiendo que es completamente inocente, lo que hace que el sacrificio sea completamente inexplicable. Aquí la muerte parece paradójicamente la única respuesta al incomprensible castigo y se convierte, a través de un giro conceptual, en la única consolación, como se ve en las últimas palabras de los Ángeles: *Se t'è in piacere, insieme in compagnia / con esso noi piglierai la tua via*.

Las obras de teatro de Antonia se publican y se editan varias veces durante el siglo XVI y gozan de mucha aceptación, también por la necesidad de encontrar mucho material para las representaciones de las hermanas que pondrán en escena los espectáculos dentro de los conventos. Las de mayor difusión son la *Rappresentazione di Santa Domitilla*, la *Rappresentazione di San Francesco* y la *Rappresentazione di Santa Guglielma*, mientras la *Rappresentazione del figliuol prodigo* y la *Distruzione di Saul e il pianto di David* caerán en el olvido durante siglos, para ser descubiertas editorialmente sólo en el siglo XIX y en el siglo XX.

3.2 Suor Beatrice del Sera

Si Antonia Tanini Pulci es el ejemplo más asombroso de libre autora de teatro del siglo XV, Suor Beatrice del Sera, al contrario, es uno de los ejemplos más significativos de autoras que viven en una condición de auténtica esclavitud, donde el teatro asume, al mismo tiempo, la función de vía de escape y de testimonio de tal condición.

Existe también un tipo de teatro donde algunas mujeres tuvieron la oportunidad de levantar su voz, se trata del teatro religioso, de las llamadas *sacre rappresentazioni*. Gran parte de las mujeres que toman los hábitos en el siglo XVI lo hacen contra su propia voluntad, incluso en algunos casos desde niñas, por necesidad y voluntad de la familia. Sin embargo sólo los lamentos de algunas llegan a nosotros para expresar lo que muchas sienten sin poder exteriorizarlo.

Uno de los casos más conocidos es el de la veneciana Arcangela Tarabotti, quien se revela contra el mundo con una serie de tratados y cartas escritas durante sus treinta y dos años de clausura forzada, donde defiende al sexo femenino, protesta contra la reclusión a la fuerza en monasterios y lanza un llamamiento a la libertad.

Algunas de las jóvenes encerradas a la fuerza en monasterios y conventos logran huir y aunque Suor Beatrice del Sera pertenece al grupo de mujeres encerradas contra su voluntad, no pertenece al de las fugitivas, que serán una minoría. Si bien la huida de los monasterios constituye una posibilidad, aunque solo para unas pocas, las mujeres que terminan viviendo en los conventos son muy instruidas, ya que habitualmente no se enseña a leer ni escribir a las hijas, a no ser que estén destinadas a una vida religiosa (cfr. King, 1991:103). El porqué está claro: o ignorantes en el mundo, o cultas pero fuera

del mundo, de este modo el deseo de emancipación femenina no se difunde, como una epidemia, entre las mujeres. Por esto muchas de ellas, una vez en clausura, producen textos para testimoniar los sufrimientos dentro de las instituciones religiosas. Teniendo mucho tiempo para leer, estudiar y escribir, las mujeres “encerradas” se dedican a una producción de obras de género popular-devocional.

Dentro de estos escritos encontramos algunos textos teatrales, se trata de las sagradas representaciones que se escriben en ocasión de las festividades de la Iglesia y se representan con meticulosidad ante un público de religiosas que viven en clausura. Son obras importantes, no sólo desde el punto de vista de la reconstrucción histórica de la vida social de la época, sino porque representan una de las formas y posibilidades de expresión de las “encerradas”. Suor Beatrice del Sera (1515-1586) nace en el seno de una familia de mercaderes toscanos que en un momento determinado sufren problemas económicos, por este motivo la joven Beatrice se ve obligada a tomar los hábitos sin posibilidad de alternativa. No puede hacer otra cosa que describir la vida “desde dentro” y esto la conduce a la creación de *Amor di virtù*. El texto es un drama devocional en versos, escrito probablemente entre 1548 y 1549. En el epílogo, titulado “Storia fatta per piacere di leggere e non per recitare”, la autora afirma que el texto está basado en el *Filocolode* Boccaccio. El texto narra la historia de una “giovane cortese”, llamada precisamente Fiammetta, y la autora declara que se trata de una historia de amor humano para leer como alegoría del amor espiritual. Sin embargo desde un principio la misma autora deja claro la oportunidad de poner en escena el texto sólo dentro del convento.

La declaración de que la historia narrada haya sido escrita para la lectura y no para la representación lo hace menos accesible al pueblo, que no sabe leer y por tanto atenúa su poder revolucionario. También la referencia a Boccaccio hace de máscara, sin duda tal referencia existe, sin embargo para ella esto se convierte en la ocasión de reflexionar sobre la condición de prisionera del convento y de las convenciones sociales de la época, que proponen como única solución para la joven que no quiere contraer matrimonio y busca la independencia el tomar los hábitos. Como bien explica Margareth King el verdadero sentido de la alegoría expresada secretamente en las imágenes de las murallas, de la roca, de la piedra y de la torre representan el claustro donde las mujeres permanecían prisioneras contra su propia voluntad. Éstas no habían nacido para la felicidad, se lamentaba uno de los personajes, sino para ser prisioneras, esclavas y súbditas. Al final la heroína se salva de la temida esclavitud. La autora, por el contrario, continua lamentándose de su negada libertad en tierna edad y espera una recompensa eterna por su paciencia (cfr. King, 1991:104). Estas imágenes de la alegoría son imágenes que sólo las monjas pueden identificar con su significado real. Por esto, el recurrir a la costumbre de las representaciones teatrales internas en el convento es,

en este caso, oportuno. Pero, al mismo tiempo, es necesario evitar el riesgo de que “fuera” se capte el sentido del texto, por este motivo es mejor representarlo sólo en el ámbito de la comunidad de las monjas. Sobre todo porque no hay solución y el universo masculino sigue manteniéndose indiferente ante tal problema.

3.3 Isabella Andreini

Lejos de los conventos, entre los personajes que habitan el mundo de la Comedia del Arte (desde saltimbanquis a bufones), existen también mujeres casi divinas, entre ellas una en especial, considerada la más grande de la historia del teatro italiano, se trata de Isabella Andreini. Natural de Padua y proveniente de buena familia, Isabella Canali recibe una educación muy superior con respecto a otras mujeres de su época y tiene la oportunidad de moverse por el ambiente cultural paduano donde la participación femenina no es escasa. Pronto inicia la carrera de actriz y poetisa, reconocida en Italia, Francia y España. Como actriz, interpreta magistralmente el papel de *Innamorata* y como autora, escribe una fábula pastoral, la *Mirtilla*, treinta y un diálogos dramáticos, publica las *Rime* en 1601 y póstumo, en 1607, su marido publica sus *Lettere* (una colección de ensayos literarios). En 1575 se casa con el comediógrafo Francesco de' Cerrachi di Pistoia y ambos toman el apellido Andreini, con él tiene siete hijos y en 1578 entra a formar parte de la *Compagnia dei Comici Gelosi* que representa el testimonio de una revolución apenas iniciada en el mundo de la Comedia del Arte, la profesionalización del oficio de actor. Isabella sobresale también en el canto y en la música y recita en varios idiomas con gran elocuencia. Antes de morir la actriz entra a formar parte de una academia literaria, algo raro para una mujer en la época, poco después en 1604, durante el viaje de vuelta a Italia, después de una gira por Francia a acusa de un aborto. Además de la pericia escénica, lo que más fascina de Isabella Andreini es el sentido metateatral de su modo de actuar, la estrategia utilizada, junto con su marido y su hijo, para construir la persona del actor y diferenciarla del personaje, con el fin de obtener la estima y el respeto social merecido a una categoría de artistas.

El verdadero esfuerzo de Isabella no es tanto el de conseguir un triunfo escénico sino el de borrar el aspecto “meretricio” de la profesión de actriz a través de la construcción de una imagen pública “virtuosa y honorada”, esposay madre ejemplar, docta literata y admirada poetisa académica, y de superar de este modo el límite del efímero teatral para conquistar la gloria y fama eterna. Escrito sobre ella y para ella, *La pazzia di Isabella* es una exhibición en la que la gran actriz pone en escena en primera persona la propia vena interpretativa, con un éxito de público que pasará a la historia. Tomándose ciertas libertades con respecto al *canovaccio* (cfr. Scala, 1976), Andreini revoluciona todos los cánones de la recitación del personaje de plaza, construyendo un personaje que muestra todas sus habilidades

interpretativas. De hecho, teniendo que presentar a una joven que enloquece por amor y al final recobra la razón, Isabella empieza su exhibición con su personaje clave, la *Innamorata*, para dejar tras de sí todas las convenciones hasta ese momento utilizadas para representar la locura, improvisando algo literalmente memorable.

La autora subdivide la gran escena de la locura en tres acciones: el “grammelot” de los idiomas, el regalo de la esposa y la parodia de las máscaras. Desde el principio es la propia naturaleza de su “locura” la que se manifiesta como algo radicalmente diferente con respecto a los razonamientos ilógicos del arte escénica habituales del momento: Isabella no se presenta furiosa y no cede a la tentación de fácil solución. El hecho, verdaderamente nuevo, que caracteriza la “locura” de Isabella es la pérdida de identidad. Precisamente la pérdida de sí misma determina que Isabella hable un lenguaje confuso e imprevisto, un “grammelot”, con desconocidos y personajes imaginarios. Isabella no encuentra su papel de *Innamorata* y por esto se identificará por turnos, en la tercera atracción, en todas las máscaras de su compañía. Andreini, crea una situación escénica en la que, jugando con la pérdida de identidad del personaje, se puede permitir salir como y cuando quiera del personaje, mirarlo desde fuera y ponerlo en ridículo.

Al final de la gran escena de la locura, Andreini “vuelve a entrar” en el *plot*, de este modo su personaje, después de haber bebido un agua especial, hace una sabia y aguda disertación sobre las pasiones de amor y los problemas que éstas pueden provocar en el ánimo humano. Después de haber escenificado una escena dinámica, construida sólo sobre la esencia del teatro, voz y cuerpo, ahora la actriz le da la vuelta a todo, pasando a un final de tono más meditativo, rico de reflexiones y fundado sobre el contenido expresado a través de la palabra. Pero sin embargo, el final no representa la vuelta al personaje de la *Innamorata*, sino la aparición en escena de Andreini intelectual y literata que habla de la naturaleza y las consecuencias del amor.

Isabella autora publica en Venecia su “favola bochereccia”, *La Mirtilla*, inspirada en la *Aminta* de Torquato Tasso, donde reinterpreta la historia poniendo mucha más atención a los mecanismos de la escena. Andreini, además de ser la autora de la comedia, ocupa dos papeles: el de la Dea Venere, que recita el prólogo (dialogando con Amore) y el de la ninfa Filli, nombre que Isabella se atribuirá también en muchas *Rime*. En realidad las relaciones entre la comedia de Tasso y la fábula pastoral de Andreini no sólo tiene que ver en la puesta en escena. Una atenta lectura nos lleva a notar más diferencias. De la *Aminta*, Isabella toma el tema del amor no correspondido pero multiplicando los personajes y uniéndolos a todos en una cadena amorosa. Desde este punto de partida emerge el elemento que marca la diferencia más importante entre los dos textos: la sabiduría escénica. Tasso es un gran literato pero sus conocimientos de los mecanismos de la escena son inferiores con respecto a los de Andreini, quien

siendo actriz escribe un texto menos elaborado estilísticamente pero muy eficaz en el momento de pasar de la lectura a la puesta en escena. Se podría decir que mientras Tasso escribe un *texto* para el teatro, Andreini escribe un guión para uso y consumo de una compañía.

Esto se aprecia muy bien en una escena en especial, la del Sátiro y la ninfa. En el texto de Tasso el Sátiro es un monstruo enamorado sin esperanzas que lo lleva a agredir a su amada. En cambio el Sátiro de Andreini no sólo se compone de sus comportamientos sino también de las razones que lo llevan a estos comportamientos. El Sátiro, al principio incrédulo, se deja convencer por las dulces palabras y promesas con doble sentido de Filli que promete besarle después de que éste le recite unos versos. El Sátiro cae y se revela un ingenuo enamorado y es aquí donde Andreini-autora realiza la obra maestra, superando la dureza de la escena de la violación de la obra de Tasso, ella le da la vuelta completamente. El juego escénico consiste en atar al Sátiro a un árbol mientras la ninfa le hace una serie de provocaciones sexuales y le promete un beso que nunca llegará. Al final el Sátiro se da cuenta de que todo es una burla de Filli y enfurece pero ya es demasiado tarde y ella le abandona dejándole sólo atado al árbol. La descripción de esta escena deja ver claramente la sabiduría teatral de Andreini, quien no se limita a parodiar la escena de la *Aminta*, sino que la desarrolla en un modo original, gracias a los profundos conocimientos de los mecanismos de la escena y al espíritu de libertad que caracteriza la cultura femenina del siglo XVI. Cuando Andreini morirá lo hará de un modo muy femenino, precisamente ella que con su inteligencia había intentado alargar los límites de un destino predeterminado por su sexo. Sin embargo su ingenio sobrevive todavía hoy y, quizás, en esa máscara apasionada y decidida a conquistar el mundo y sus maravillas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. y Zinsser, J., “Nelle corti e nei salotti”, *Le donne in Europa*, 3, Roma-Bari, Laterza 1993.
- Andreini, I., *La Mirtilla*, ed. Maria Luisa Doglio, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1995.
- , *Rime d'Isabella Andreini padouana comica Gelosa*. – In Milano: appresso Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni compagni, [Biblioteca del Burcardo (Roma) – Coll. 3.33.4.6], 1601.
- Aquino, G., *Antonia Giannotti Pulci*, www.escritorasypensadoras.com. Editora Mercedes Arriaga Flórez. Internet. 30-09-10. < <http://www.escritorasypensadoras.com/fichatecnica.php/191>>
- Bock, G., *Le donne nella storia europea*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

- Burckhardt, J., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Ludovico Gatto (ed.), Roma, Newton, 2008.
- Cardini, F., "La figura di Francesco d'Assisi nella 'Rappresentazione di Sancto Francesco' di Antonia Pulci", *Il Francescanesimo e il teatro medievale. Atti del convegno nazionale di studi, San Miniato, 1982*, Castelfiorentino, Società storica della Valdelsa, pp. 195-207, 1984.
- Chemin Palma, A., "La passione di Isabella", *Apulia*, II, 2007.
- Chiaromonte, E., Frezza, G., y Tozzi, S., *Donne senza Rinascimento*, Milano, Elèuthera, 1991.
- Contu, F., "La dramaturgia de Antonia Tanini Pulci", *Destiempos*, 19, pp. 82-92, 2009.
- Croce, B., "Isabella Andreini", *Scritti di storia letteraria e politica*, vol. XL, Bari, Laterza, 1952.
- , *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931.
- D'Ancona, A., *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, Le Monnier, 1872.
- De Blasi, J., *Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Firenze, Nemi, 1930.
- , *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Firenze, Nemi, 1930.
- De Maio, R., *Donna e Rinascimento. L'inizio della rivoluzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Del Sera, B., *Amor di virtù: commedia in cinque atti, 1548*, ed. Weaver, E.B., Ravenna, Angelo Longo editore, 1990.
- Dersofi, N., "Isabella Andreini", *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, , pp. 18-25, 1994.
- Duby, G. y Perrot, M., *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Bari, Laterza, 1997.
- Garin, E., *Il Rinascimento italiano*, Bologna, 1980.
- Giannotti Pulci, A., "La rappresentazione di Santa Guglielma", en Banfi, L., *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Torino, Utet, 1974.
- Molinari, C., "L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua "Pazzia"", Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500, II: Musica e Spettacolo; Scienze dell'uomo e della natura, Firenze, Olschki, 1983.
- Mueller, R.A.M., "Antonia Pulci", en Reichardt, M.R., *Catholic Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Publishing Group, pp. 320-325, 2001.
- Niccoli, O., *Rinascimento al femminile*, Bari, Laterza, 1998.
- Pecchiai, P., *Donne del Rinascimento in Roma*, Padova, CEDAM, 1958.
- , *Roma nel Cinquecento*, Bologna, Cappelli, 1948.

- Pulci, A., *Florentine Drama for Convent and Festival: Seven Sacred Plays*, translated by James Wyatt Cook, ed. James Wyatt Cook and Barbara Collier Cook, Chicago and London, Chicago University Press, 1996.
- Quondam, A., "Mercanzia d'onore. Mercanzia d'utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento", en Petrucci, A., (ed.), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Roma, Laterza, 1997.
- Scala, F., *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Venezia, (ed.) Giovanni Battista Pulciani, 1611, Milano, Il Polifilo, 1976.
- Servadio, G., *Il Rinascimento allo specchio*, Milano, Salani Editore, 2007.
- Tasso, T., "Aminta", *Opere*, ed. Ferruccio Savini, Roma, Newton Compton, 1995.
- Toscani, B., "Antonia Pulci", en Russell, R., *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, pp. 344-352, 1994.
- Vannucci, M., *Le grandi donne del Rinascimento italiano*, Roma, Newton, 2004.
- Vazzoler, F., "La saggezza di Isabella", *Culture teatrali*, 10, 2004.
- , "Le Pastorali dei Comici dell'arte: la Mirtilla di Isabella Andreini", *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1992.
- Weaver, E. B., "Amor di virtù": il "Filocolo" spirituale di suor Beatrice del Sera, Firenze, Sansoni, 1986.
- , "Antonia Pulci e la sacra rappresentazione al femminile", en Bruni, F., *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Saggi Marsilio, pp. 3-19, 2002.
- , *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, pp. 97-104, 2002.
- , "presentación de Pulci, Antonia, Florentine Drama for Convent and Festival: Seven Sacred Plays", in: *Speculum*, Vol. 74, No. 2, p. 474, Abr. 1999.
- , "Pulci, Antonia (1452?-1501)". *Italian Women Writers*. Editora C. M. Mardikes. Internet. 30-09-10.
- Zancan, M., *Nel cerchio della luna*, Venezia, Marsilio Editori, 1983.