

## RESEÑA

Concetta Cavallini y Philippe Desan, dirs., *Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Classiques Garnier, París, 2016, 391 pp. ISBN: 9782812459993 / 9782812460005.

PHILIPPE MEUNIER (Université Lumière-Lyon 2)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.383>>

**E**manación del PRIN (Projet de Recherche d'Intérêt National / Proyecto de Investigación de Interés Nacional) sobre el Corpus del Teatro francés del Renacimiento, *Le texte en scène* dice explícitamente en su título evocador cómo el vaivén incesante entre texto y escenario constituye el objeto de este libro, cuando el teatro se inscribe en la vida social y literaria del siglo XVI. En rigor, *Le texte en scène* es el fruto de dos encuentros de estudiosos del Renacimiento francés: el primero, en torno a las respuestas que teatro y representación aportan a las nuevas prácticas de sociabilidad y a las demandas de una actualidad política acuciante; el segundo, titulado «Le théâtre et la scène mis en livre» («Teatro y escena transferidos al libro»), se interesa por los problemas materiales suscitados por la presentación de los textos dramáticos en el Renacimiento, época en que el teatro es esencialmente representado, y el texto se redacta tras su *performance*. ¿Qué pasa con el carácter teatral cuando la obra dramática se transfiere al impreso? Como reza el subtítulo del presente libro, *Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, los veinte artículos que lo componen interrogan uno tras otro lo que es la teatralidad, no solo la conformidad de una obra con las características o las reglas del arte dramático, sino también, según una concepción mucho más amplia de la semiótica teatral, todo lo que puede pasar en una escena implícita durante el desarrollo del espectáculo. Si Enrique III imagina el 1 de enero de 1585 un reglamento de la conducta de los cortesanos desde la mañana hasta la noche, todos los días del año (Michèle Fogel, «Créations cérémonielles et métaphore théâtrale sous le règne d'Henri III», p. 33), el

ceremonial palaciego atrae hacia sí la metáfora teatral hasta tal punto que se puede hablar de «vida cortesana teatralizada» en el entorno de Enrique III, según Jacqueline Boucher (citada en la introducción, p. 13). Desde la voluntad de proyectar una imagen de uno mismo elaborada con sumo cuidado hasta un género teatral todavía mal definido en el Renacimiento que va invadiendo muchos ámbitos, o bien desde la puesta en escena de lo político para impactar con mayor eficacia las imaginaciones hasta la transferencia teatralizada de motivos o personajes de la literatura narrativa, la teatralidad se conjuga según modalidades o enfoques múltiples, lo que explica la ausencia de capítulos diferenciados susceptibles de estructurar el libro y la omisión de un orden claramente justificado de los artículos.

El primero (Charles Mazaouer, «La Renaissance, siècle théâtral», pp. 19-32) permite útilmente contextualizar y duplicar la introducción recordando conforme con su título que el Renacimiento sí fue un siglo teatral tanto por las manifestaciones sociales que se convierten en «artes de la vista» (p. 19) como por las representaciones de misterios religiosos que se van multiplicando hasta su prohibición por el parlamento de París en 1548. Es la época en que nace un teatro moderno, nuevo, empeñado en imitar temas y modelos del teatro de la Antigüedad, y que invierte la relación entre texto y espectáculo: se publica primero el texto sin preocuparse por la ulterior y eventual representación, con lo cual se cuestiona la misma noción de teatralidad.

A la inversa, en ese periodo de profundo caos originado por las guerras de religión entre marzo de 1562 y abril de 1598, asistimos a la teatralización de lo político para afirmar el poder y el orden real contra las tentativas de sedición. El que no pocas comedias de fines del siglo XVI que desarrollan el tema de la guerra paródica tengan como emblema el avatar de Pyrgopolonice, no tiene por qué sorprender —Goulven Oury, «La matrice de la guerre parodique dans le théâtre et la narration comiques de la fin de la Renaissance française (1550-1650). Pour une étude des influences croisées», p. 291—. Ese teatro de la risa que al final se ha de tomar en serio se afana por exorcizar el trauma de las luchas fratricidas. Ni siquiera la pintura escapa a ello como en el cuadro *La Procession de la Ligue* (hacia 1593) atribuido a cierto François Bunel, donde la mirada teatralizada transforma en coreografía farsesca la aparatosa y regulada procesión según las estaciones del recorrido urbano —Claude Menges-Mironneau y Paul Mironneau, «Le tableau de *La Procession de la Ligue* (vers 1593) ou la politique mise en spectacle burlesque. Questions de source et d'iconographie», pp. 191-209—. Pero huelga decir que los mismos partidarios de

la Liga recurren al teatro a modo de panfleto. En la «églogue pastorelle» *Charlot* escrita por Simon Bélyard, uno de esos «Apolos de colegio» según expresión de Lucien Febvre, la palabra pastoril se vuelve política (Giovanna Devincenzo, «Artifices et camouflages de la représentation de l'actualité dans *Charlot, églogue pastorelle* de Simon Bélyard», pp. 119-130): detrás del pastor se desvela la figura de Carlos, hijo del duque de Guisa asesinado por el rey tirano Enrique III. En el presente dinámico de la representación se reactiva el recuerdo del asesinato escandaloso y se viste a Carlos de todas las virtudes heroicas para seguir luchando contra el navarro odiado considerado como usurpador. Y son los mismos estereotipos que idealizan a los unos y demonizan al rey según una tipología de los vicios, los que se vuelven a encontrar en *La Guisiade* de Pierre Matthieu, donde se conjugan al alimón el género del libelo político y el de la tragedia (Michele Mastroianni, «La théâtralisation de l'histoire contemporaine dans la tragédie française de la Renaissance. *La Guisiade* de Pierre Matthieu», pp. 173-189). Sin embargo, y si bien el modelo senequiano del *Thyestes* y del *Hercules furens* impone su huella normativa, la influencia del género panfletario, la ausencia de una verdadera acción teatral, la introducción de figuras abstractas como símbolo de una colectividad y un argumento que se transforma en crónica (verbigracia la del desarrollo de los «États généraux» de Blois en octubre de 1588) incitan a preguntarse si la pieza es representable y contribuyen a definir qué es la teatralidad. Al revés, el diálogo satírico de Erasmo *Iulius Exclusus* que denuncia la degradación moral y mundana de la corte pontificia, ostenta la influencia de las comedias de Plauto y Terencio (Giorgio Maselli, «Intersections théâtrales dans le *Iulius exclusus* d'Erasmus», pp. 89-99). En efecto, el humanista refuerza el *ridiculum* del papa Iulius y su servidor Genius valiéndose de palabras y locuciones que se pueden rastrear, por ejemplo, en el *Anfitrión* de Plauto, hasta el punto de que el estudioso galo Jean-Claude Margolin llegó a hablar de ironía trágica o dramática («L'art du dialogue et la mise en scène dans le *Iulius exclusus*» in *Le Dialogue au temps de la Renaissance*, p. 230).

Sin recurrir a la representación teatral *stricto sensu*, la teatralización de lo político en cuanto concierne a la persona del monarca tiene que ver con lo espectacular, como bien se sabe. En el caso del ceremonial real ya evocado, la cuestión de la indumentaria no se resume a la puesta en escena de la jerarquía protocolar. El ejemplo del hábito a la antigua —Anne Surgers, «En route vers un monarque normal ou l'extinction de la croyance en un double corps du roi. L'exemple de l'habit à

l'antique (xv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle), pp. 43-68— llama la atención a este respecto, en el sentido de que participa de la construcción de una alegoría del poder. Salido de la «platte peinture» (p. 50), ese modelo que superpone la imagen del Marte guerrero o del *imperator* romano y la del arcángel o del santo soldado, se incorpora a las fiestas y ceremonias en las tierras del antiguo ducado de Borgoña en la segunda mitad del siglo xv, para construir la imagen alegórica del cuerpo glorioso del príncipe. Pero a partir de la segunda mitad del siglo xvi, el hábito a la antigua migra al cuerpo físico del monarca. El hábito se vuelve vestimenta que adorna el propio cuerpo del rey en la realidad. Este se humaniza, se vuelve hombre, lejos de cualquier abstracción alegórica, y en perfecta sintonización con lo que escribe Jean de la Taille en 1572, en su *Art de la tragédie*, prólogo a su *Saul le furieux*, donde excluye cualquier personaje abstracto. Cruzando las fronteras, la historia de una creencia que se extingue en el doble cuerpo del rey y la desaparición progresiva entre los siglos xvi y xvii de la función alegórica de la imagen, elaboran asombrosas resonancias con la dramaturgia lopesca del rey don Pedro I el Cruel.

Otro ejemplo por fin de esa teatralización de lo político lo encontramos en los *Essais* de Michel de Montaigne donde, tal vez a causa de su educación teatral en el colegio de Guyenne en Burdeos, tal vez por mor de los numerosos cargos públicos que tuvo que desempeñar, el mundo teatral y el político están tan estrechamente vinculados que informan toda su escritura (Philippe Desan, «Montaigne et la théâtralité du politique», pp. 131-149). El cómico viene a encarnar el ejemplo cumplido del hipócrita y del disimulador, cuyo arte es el de la mala fe. Expresiones como ocupaciones «farcésques» ('farsescas', p. 132) , o «faire une mine de Duc ou d'Empereur» ('poner una cara de duque o de emperador', p. 134, nos recuerdan que los papeles que desempeña el político le asemejan a un farsante; de donde la requisitoria en el capítulo 10 del Tercer Libro de los *Essais* contra «la transsubstantiation de l'acteur» ('la transubstanciación del actor', p. 143), para denunciar a aquellos que se transforman tantas veces como tienen empleos que cumplir. Frente a «la chicane du palais» ('las trapacerías de palacio', p. 148), expresión que no desluciría en el *Menosprecio de arte y alabanza de aldea* de fray Antonio de Guevara, Michel de Montaigne sigue creyendo en la sinceridad y afirma su propia superioridad sobre los otros embajadores porque su capacidad para ser «tendre negociateur et novice» ('tierno y novel negociador', p. 147), al servicio de lo político, es un mentís a la teatralización excesiva y perniciosa del Renacimiento.

Un segundo enfoque de la teatralidad o de la teatralización que declina *Le texte mis en scène* a lo largo de varios ejemplos consiste en rastrear las diferentes estrategias que reivindican o agudizan las concepciones y características dramáticas en un texto cuya índole no tiene por qué ser necesariamente teatral; estrategias que pueden remitir a la misma disposición textual, a motivos tan variados como las llamadas escenas de batalla o de desfallecimiento, o a personajes. Por contraste se podrá medir entonces el fallo de la representación en caso de que se proyecte el texto a las tablas.

La presentación tipográfica de las tragedias humanistas, lejos de seguir una norma fija, constituyen un lugar de experimentación (Emmanuel Buron, «La présentation typographique des tragédies humanistes», pp. 253-272). Según la tipología de los diferentes modos de disposición del poema dramático, la presentación continua, sea absoluta o con nombres de los personajes al margen, o la presentación discontinua, que separa mediante blancos las réplicas de cada locutor pero privilegiando en la misma línea la completud versal y por lo tanto la composición poética, justifican lo que dirá más tarde en su *Pratique du théâtre* de 1657 el abad d'Aubignac. Este condena el uso de «notes» ('acotaciones', p. 256), debido a que texto y su puesta en escena coinciden íntegramente, puesto que esta no se realiza solo ante los ojos sino en la imaginación.

Entre los múltiples espectáculos capaces de teatralizar un texto, se privilegia el de la batalla en tanto que la exaltación guerrera provoca una verdadera fascinación (Bruno Méniel, «La bataille comme spectacle, dans les textes du XVI<sup>e</sup> siècle», pp. 151-171). Rompiendo la rutina del orden cotidiano, la batalla se convierte en una fiesta que convoca una avalancha de colores, formas, sonidos para una fruición estética de todos los sentidos, más allá del carácter cómico o muchas veces trágico del espectáculo. Es el lugar donde convergen todas las miradas, y por ende el lugar de la ostentación de los grandes capitanes, la famosa «piaffe» que elogia Brantôme (p. 158). Se entiende entonces el afán de contar su vida de soldado para volver a vivir en la escritura la excitación del combate donde uno se pone en escena para jugar con su destino.

El segundo ejemplo privilegiado para explicar lo que puede significar un motivo eminentemente teatral, propio para definir una dramaturgia, es el del desmayo, que permite la única incursión del libro fuera del teatro francés con el *Macbeth* de Shakespeare (Déborah Knop, «Faiblesse du corps et force de la théâtralisation. Le motif de l'évanouissement dans les théâtres français et élisabéthain», pp. 227-251).

Fingido o espontáneo, el desfallecimiento se inscribe siempre en una estrategia de persuasión; en este sentido la escena de desmayo puede apreciarse como la *mise en abyme* de la naturaleza teatral de la obra. De hecho, el personaje —las más veces femenino— hace alarde de todo su talento teatral para poner en escena su momentánea flaqueza, convirtiendo el desmayo en *performance* de la que uno puede preguntarse si es solamente oratoria.

Por fin, la teatralización entendida como estrategia para dar sea una forma teatral o representable, sea un carácter espectacular o efectista a un tema o asunto, permite entender en qué radica el fracaso de representación de una moralidad de escuela, *L'Enfer poétique* de Benoit Voron, otro «Apolo de colegio» —Concetta Cavallini, «Ce discours fabuleux et joly». L'échec de la représentation dans *l'Enfer poétique* (1585) de Benoît Voron», pp. 305-318—. El contexto académico con sus escasos recursos para una eventual representación puede explicar el radical inmovilismo de la pieza y la monotonía que padece la estructura de cada acto con el mismo esquema repetitivo para cada personaje que viene a presentar sus pecados ante Mercurio y Caronte. En realidad, es la utilización de ese teatro escolar como procedimiento mnemotécnico para memorizar los contenidos pedagógicos a partir del modelo de la lista, lo que explica la imposibilidad de concretar alguna representación en las tablas.

Por ser nociones lábiles, teatralidad y teatralización mantienen un contacto a la vez permanente y huidizo con el género dramático que *Le texte mis en scène* permite apreciar y fecundar en sus numerosas modalidades y estrategias, según un orden de lectura voluntariamente aleatorio y subjetivo que irá elaborando el lector según sus propios gustos y centros de interés, y gracias al aprovechamiento de las 509 entradas del *index nominum*.