

*...De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer...:*  
el teatro de Giraldi Cinzio

Irene Romera Pintor  
*Universitat de València*

Como reacción a la doble vertiente que caracteriza la producción medieval entorno a la mujer, plasmada en su vertiente popular como monstruo de hipocresía, recipiente de todos los vicios y causante principal de todos los males del varón, y en su vertiente aristocrática como ideal inaccesible de virtud aureolada por cualidades transfiguradas, reflejo del bien supremo y único camino para la salvación del hombre,<sup>1</sup> la crítica es unánime al reconocer que sin duda el siglo XVI busca ahondar lo más posible en la comprensión y estudio de lo que podríamos llamar —parafraseando a Alexis Carrel— «La incógnita de la mujer» para encontrar así el equilibrio armonioso, «le juste milieu», entre estas dos tendencias: «l'ange ou le démon».

Así, desde principios del siglo, asistimos a una proliferación de tratados, diálogos y estudios repletos de reflexiones más o menos profundas, ora moderadamente paternalistas ora teñidas de misoginia «malgré eux», sobre el interés apasionado que despierta el «eterno femenino», desatando lo que algún crítico llamó una nueva «querelle de femmes».<sup>2</sup>

Por supuesto, este renovado y siempre apasionado interés empapa todos los ámbitos socioculturales propiciando que tanto pensadores como escritores se posicionen fuertemente en los diversos géneros literarios pero sobre todo en la amplia producción dramática, que se prolongará a lo largo de todo el siglo, auténtica «pierre de touche» del tardo Renacimiento europeo.

1.- Bajo la estela de Dante, Beatriz fue el espejo refulgente de este ideal de mujer, redentora del hombre: (Paradiso, XIV, vv. 79-84: «Ma Beatrice sì bella e ridente / mi si mostrò, che tra quelle vedute / si vuol lasciar che non seguir la mente. / Quindi ripreser li occhi miei virtute / a rilevarsi; e vidimi translato / sol con mia donna in più alta salute»).

2.- Es imposible citar a todos los autores que participaron en esa controversia. Para un panorama de la cuestión véase: ROCHON, A. (1980) y PIÉJUS, M. F. (2009), donde cabe destacar su amplia bibliografía puesta al día.

En este clima efervescente en donde cada vez más se oyen las voces femeninas,<sup>3</sup> no es de extrañar que sean nombres de mujer —eso sí cargados de vibraciones que recorrieron los siglos— los que encabezan la mayor parte de las obras dramáticas del xvi.

Ahora bien, antes de desarrollar mi exposición y con objeto de que no se la juzgue en exceso «aggiornata» a los criterios imperantes en nuestra sociedad, al hacer abstracción de las poderosas corrientes Reforma y Contrarreforma que van a inspirar todo el siglo, *mihi licet* adoptar aquí la feliz expresión de la que hizo uso Umberto Eco en uno de sus siempre sugestivos ensayos, *Lector in fabula*, para colocar al lector del siglo xxi en el corazón de las fábulas ideadas por este hombre entrañable y generoso que se llamaba Giambattista Giraldi Cinzio y que desde su primera obra dramática *Orbecche*, en 1541, adoptó una gallarda y decidida actitud de defensa a ultranza de una siempre admirada mujer.<sup>4</sup>

Su nombre brilla con luz propia desde el Ducado de Ferrara entre los de una constelación de talentosos contemporáneos como son Trissino, Dolce, Speroni, Aretino y *j'en passe et des meilleurs!* Su novedosa teoría dramática a la que Marco Ariani llamaría con razón «la prima manualistica drammaturgica del teatro moderno»<sup>5</sup> se difunde rápidamente traducida y comentada por toda Europa.<sup>6</sup>

Giraldi también tuvo que rendirse ante la corriente de elegir mujeres situadas entre la leyenda y la historia, como protagonistas absolutas de una obra teatral, pero sólo lo hizo en dos ocasiones —*Cleopatra* y *Dido*— dejando bien claro que fue a petición expresa del Duque de Ferrara.

3.- Destaquemos entre otros el nombre de la exquisita Vittoria Colonna, amada por Miguel Ángel, por ser amiga personal de la Duquesa Renata, sin olvidar el de Olimpia Morata, niña prodigio y mimada de la Corte estense. Sin embargo, mientras Vittoria Colonna se mantuvo dentro de la ortodoxia romana, Olimpia —al igual que Renata— fue luego abiertamente reformista. Como nota curiosa apuntemos que a pesar de haber sido ambas tan próximas a la Duquesa (Vittoria Colonna fue madrina de su hija pequeña, Eleonor de Este, y Olimpia Morata elegida compañera de estudios de su primogénita Ana), tanto Vittoria como Olimpia por distintos motivos acabaron distanciándose de Renata. Para este tema véase el número 28/29 de *Schifanoia* donde se recogen las Actas del Congreso Internacional «Olimpia Morata: cultura umanistica e Riforma protestante tra Ferrara e l'Europa» (Ferrara, Palazzo Bonacossi, 18-20 de noviembre de 2004).

4.- *Orbecche*, «La Tragedia a chi legge» [GIRALDI (1988: vv. 3210-23)]: «Né stran ti paia che le donne ch'io / Ho meco in compagnia sian via più saggie / Che paia altrui che si convenga a donne. / Ch'oltre il lume, qual ha de la ragione / Come l'uomo la donna, il gran sapere / Che chiude in sé quella sublime e rara / Donna, il nome di cui alto e reale / Con somma riverenza e sommo onore / Oscuramente entro a me chiaro serbo, / Far può palese a ogni giudizio intiero / Non pur quanto di pregio in sé aver possa / Donna gentil, ma che 'n prudenzia e senno / (Rimossa che ne sia la invidia altrui) / Agguagliar puote ogni saggio uom del mondo».

5.- Cf. ARIANI, M. (1977: 953, tomo II).

6.- ZILLI, L. (1991: 215-9).

Por supuesto un nombre femenino sigue encabezando seis de sus siete obras restantes, mas no el de una mujer emblemática, cargado de resonantes su-gerencias históricas, sino el de una total desconocida, personaje inventado y creado *ex profeso* por el dramaturgo para encarnar y protagonizar sus tragedias.

La originalidad e independencia del teatro de Giraldi ya no ofrecen duda alguna y han sido ampliamente discutidas y documentadas desde mediados del siglo pasado. Tanto la crítica francesa como la inglesa y mayoritariamente la italiana<sup>7</sup> han demostrado la modernidad de sus propuestas propiciando así un auténtico *revival* por el interés despertado no sólo por sus teorías dramáticas plasmadas en su teatro, sino por todos y cada uno de sus escritos.<sup>8</sup> Efectivamente la obra de Giraldi, tanto teórica como práctica, había ido cayendo en un semi-olvido debido por una parte al hecho de que sus tragedias —sólo circunscritas a representaciones en Ferrara— no se hubieran imprimido y por ende no hubieran sido difundidas durante su vida con la única salvedad de *Orbecche*; y también por otra parte, debido a la progresiva decadencia de la irradiación cultural del ducado de Ferrara, iniciada poco después de la muerte de Hércules II y que culminó en 1597 al morir su hijo Alfonso II de Este y Quinto Duque de Ferrara sin descendencia legítima directa. Esto significó —como todo el mundo recuerda— la desaparición del Ducado de Ferrara como Estado soberano ya que al ser feudatario del papado fue inmediatamente reintegrado a los Estados Pontificios.

Recordemos sucintamente las principales innovaciones dramáticas de Giraldi: su distanciamiento formal del modelo griego propuesto por Aristóteles para adoptar la división en cinco actos, elegida por Séneca en sus tragedias, así como su personal manipulación del prólogo, que utiliza como plataforma ya sea para difundir su teoría dramática, empleando el tono cordial del perfecto «uomo di Corte» en una tertulia literaria, ya sea para compartir confidencias personales con su noble asistencia dejando escapar al atardecer de su vida alguna queja desengañada, incluso melancólica, sin jamás abandonar su «cortese maniera» y «gentile ironia», que siempre fueron sus mayores y personalísimos atributos.<sup>9</sup>

7.- Tenemos el honor de contar en este foro con la presencia de algunos de sus representantes más ilustres: los nombres de Renzo Cremante, Corinne Lucas y Marie-Françoise Piéjus son una referencia por sí solos sin necesidad de reproducir la larga lista de sus aportaciones a los estudios giraldianos.

8.- A parte de los ya clásicos estudios y ediciones de GIRALDI (1973; 1985a; 1985b; 1988; 1989; 1992; 1996a; 1996b; 1999; 2004; 2008a, 2008b; 2008c), véanse VILLARI, S. [GIRALDI (2002)] y los recientes trabajos de COLOMBO, D. [GIRALDI (2007)]; BERTINI, F. (2008).

9.- Constituyen también las dos principales cualidades que recomienda al joven noble que se apresta a servir a un príncipe: GIRALDI (1989: 24): «E questa cortese maniera, che si può acconciamente addimandare una gentile ironia» (y la correspondiente nota explicativa de Walter Moretti: «*gentile ironia*: maniera cortese di attenuare o nascondere i propri meriti con una finzione di modestia»).

Su independencia con respecto a Aristóteles no termina en la mera estructura de la tragedia ni en la utilización tanto del prólogo como del coro —que juzga inútil mantener en escena a lo largo de toda la obra—, sino que va más allá matizando abiertamente las teorías del Estagirita en cuanto a la finalidad del ejercicio teatral, que para Girdali será siempre primordial, lo que él llama «la utilidad del bien común» y sobre todo el estar a la escucha atenta de lo que su público requiere. Público, conviene recordar, que no es el amplio y popular —aunque no por ello menos exigente— que llenaba los Corrales de Comedia tanto de España como de Inglaterra, sino un público restringido formado por una élite social y cultural de altísimo nivel, difícil de contentar, con sus insidias y «coterías» que Girdali tenía que tener muy en cuenta y soslayar en la medida de lo posible, fluctuando de un lado u otro de la pareja ducal y su compleja relación. Será pues una actitud dúctil y sensible la que va a vertebrar sus dos prioridades esenciales: ofrecer a una asamblea docta y entendida, donde damas y caballeros rivalizan en agudeza, algo nuevo y sorprendente que «l'uso e l'età nostra chiede», pero que al mismo tiempo les aporte un «utile commun» (fórmulas ambas susceptibles de varias lecturas, como veremos más adelante).

Con la misma independencia defiende audazmente, a pesar de la desaprobación de Aristóteles, lo que va a ser su máxima aportación al teatro moderno: su decisión de ofrecer un final feliz para sus tragedias. Así, en lugar del festival de sangre y muerte que los espectadores esperaban encontrar en una tragedia, como así había sido en *Orbecche*, donde el horror culmina en escenas de un sadismo casi intolerable, Girdali les va a ofrecer —a partir de *Altile*— una fiesta de alegres reconocimientos y perdones mutuos, creando así una nueva modalidad dramática, que encontrará de inmediato una respuesta entusiasta y para la que recupera felizmente la denominación de «tragicomedia». Este *lieto fine* cuya «natura è piú grata agli spettatori», según las propias palabras de Girdali, responde efectivamente a una aspiración natural del ser humano, el deseo de evadirse por unas horas. Esta aspiración se evidencia aún más en épocas turbadas como la que se estaba viviendo en la corte de Ferrara, cuyo ambiente se iba enrareciendo de año en año por las desavenencias —cada vez más difíciles de ocultar— de la pareja ducal, debidas no sólo a la divergencia radical de su compromiso religioso sino también a un desafecto cada vez más notorio de Renata hacia su esposo, así como a la exasperación creciente de este último hacia las exigencias de la Corte francesa de la Duquesa.<sup>10</sup> Con sus creaciones Girdali estaba en medida de ofrecer a su público lo que ansiaba en ese momen-

10.- Corinne Lucas apunta que los problemas evidentes del matrimonio ducal pudieron haber sido transferidos por Girdali a su teatro, pues tanto en *Selene* como en *Euphimia* y *Arrenopia* presenta a parejas enfrentadas y obligadas a desterrarse, como consecuencia de rumores insidiosos más o menos ciertos como el que apuntaba que una de las damas francesas de Renata, Mme de Saubonne en concreto, espía al Duque a favor del rey de Francia. Otros rumores incluso más

to: una válvula de escape para sus emociones y, al mismo tiempo, una grata satisfacción para su mente. Efectivamente, después de asistir a las penalidades de unos protagonistas injustamente perseguidos, víctimas de amores contrariados, calumnias y demás vicisitudes, ya sean jóvenes entrañables, ya esposos separados por trágicos malentendidos, el espectador respira feliz al verlos recompensados con una solución armoniosa que acabe con sus tribulaciones y que «su vivir ordene», como diría nuestro Quevedo. Es el *Happy end* de las películas con el cual Hollywood iluminaba la grisácea opacidad de los «horribles» años 40 del siglo pasado.

En esta misma línea se encuentra su deseo precursor de representar personajes y tramas originales, totalmente inventados por él, so pretexto de que «l'età nostra lo chiede». Así provoca un interés que será tanto mayor cuanto más desconocidas para los espectadores sean las tramas de sus tragedias.

Precursor también, incluso romántico *avant la lettre*, es el tratamiento que Giralaldi da al *amour fou*, al *van disio* que embarga a Euphimia y al cual no se puede resistir:

Ma, oime mefchina, che poteuo io fare,  
S'Amore, oime, m'hauea appannati gli occhi?<sup>11</sup>

El ferrarés ciertamente condena estos desvíos pero los comprende y redime por medio del sufrimiento.

Es pionero también en incluir por primera vez en su teatro los «amori onesti de vergini», que tanto juego darán en el siglo siguiente, el XVII, a Corneille y a Racine.

Moderno también es su deseo de estreñirse a la verosimilitud, variando y adoptando su lenguaje. Su amplio registro lingüístico va desde el tono majestuoso hasta el más familiar, incluso coloquial, no dudando en adaptar los distintos niveles de lenguaje a los estados de ánimo de un mismo personaje en su discurso. Así por ejemplo reyes como Sulmón y Lamano, presos de cólera, no dudan en emplear expresiones familiares (incluso vulgares): «Dar mi vuoi a veder che 'l bianco è nero» (v. 1209) exclama un exasperado Sulmón, calificando a continuación a su leal servidor Malecche de ser «sciocco» y de estar en una «età canuta» (v. 1654), mientras Lamano sin respuesta ante los argumentos de su hermana Altile, sólo puede amenazarla rastremente:

(...) a che ti tieni, che non togli  
Le ciance a questa lingua?<sup>12</sup>

graves insinuaban una relación más que amistosa entre el poeta Clément Marot y la propia Renata. A este respecto, véase LUCAS, C. (1984), GORRIS CAMOS, R. (2005: 175-205) y BERTINI, F. (2008).

11.- *Euphimia* [GIRALDI (2008a: vv. 73-4)].

12.- *Altile* [GIRALDI (1992: vv. 1397-8)].

El contraste es tanto más acentuado, cuanto mayor el lirismo del discurso de los enamorados.<sup>13</sup> Es lo que sucede en el diálogo de amor entre Norrino y Altile:

NOR. Ahi cor mio caro, ahi dolce anima mia,  
A che stran fin ne mena il nostro amore!  
ALT. Così vuole il crudel nostro destino,  
Giunto a la crudeltà del re Lamano<sup>14</sup>

Es también pionero en haber abierto el camino en su siglo para las representaciones de la tragedia, algo que señala con legítimo orgullo tanto en sus *Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle comedie e delle tragedie*, como en la *Lettera sulla Didone*: «a' nostri tempi hanno havuto da me principio le rappresentationi delle tragedie, per tanto spatio di anni trallasciate».<sup>15</sup>

Este orgullo se manifiesta en sus obras mediante otro rasgo de modernidad propio del auténtico hombre de teatro que era: el de la profusión de indicaciones que permiten escenificar sus tragedias y que incluyen hasta el más mínimo detalle de la *mise en scène*, la escenografía y la dirección de actores. Sabemos por varios testimonios de la época que además de haber sido representadas en su casa muchas de sus obras, Gibaldi se implicaba personalmente en ellas: no sólo asistía a todos los ensayos, sino que se encargaba de elegir a los músicos, decoradores y actores. En una época donde prevalecía la lectura mental del texto sobre su representación —como lo recuerda Corinne Lucas en su brillante y sugestivo artículo—<sup>16</sup> Gibaldi tiene el mérito de entroncar con la tradición clásica de autores colaboradores o instigadores de la puesta en escena, coreografía y ensayos de sus propias obras, que se remonta a Esquilo y que a partir de la recuperación por Gibaldi se prolongará hasta nuestros días con un García Lorca en España, un Giraudoux y Montherland en Francia por ejemplo, pasando por el decidido protagonismo de Racine en las representaciones de sus dos últimas obras, *Esther* y *Atalie*, sin olvidar al Conde Carlo Gozzi en Venecia. Por lo tanto, Gibaldi siembra todas sus obras de didascalias, más o menos explícitas, sobre la mímica de los actores, su vestuario y todo tipo de indicaciones.<sup>17</sup>

13.- Uno de los más bellos y conocidos ecos de este lírico dúo de amor entre dos enamorados cruelmente perseguidos por su propia familia resonará un siglo más tarde en un teatro con Rodrigo y Jimena en el *Cid* [CORNEILLE, P. (1991: III, 4, vv. 985-8): «Don Rodrigue: Ô miracle d'amour! – Chimène: Ô comble de misères! – Don Rodrigue: Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères! – Chimène: Rodrigue, qui l'eût cru? – Don Rodrigue: Chimène, qui l'eût dit? – Chimène: Que notre heur fût si proche et sitôt se perdit?»].

14.- *Altile* [GIBALDI (1992: vv. 2535-8)].

15.- Cf. GIBALDI (2002: 279).

16.- Véase en este mismo libro el artículo de Corinne Lucas: «*Euphimia* ou la tragédie du bonheur imposé».

17.- A este respecto, cf. el didáctico estudio de las tragedias de Gibaldi en MORRISON, M. (1997).

Dentro de esta modernidad no es la menor su constante admiración por la mujer como estamos señalando, así como su decidida reivindicación de un estatus femenino más conforme a la idea que tenemos hoy en día de la igualdad entre hombre y mujer. Bien es verdad que las consideraciones sobre la mísera condición general del hombre, y en particular la de la mujer sometida al varón, era un *topos* literario que el propio Giraldi desarrolla desde su primera obra *Orbecche* para denunciar esta situación.<sup>18</sup> La originalidad de Giraldi consiste en hacer de este *topos* una reivindicación moral que quiere ver trasladada a la sociedad de su época.

Anotemos también la finura espiritual de Giraldi en su conocimiento de la psicología femenina, como cuando observa con agudeza que el mayor enemigo de la mujer muchas veces es ella misma, tal y como lo expresa en su lamento la propia *Orbecche* a lo largo del monólogo de la escena cuarta del Acto II:

(...) O sesso al mondo in ira,  
Sesso pien di miserie e pien d'affanni  
Et a te stesso, non ch'ad altri, in odio!<sup>19</sup>

Al no ceñirse a un modelo femenino dado de antemano, Giraldi puede presentar de entrada a una mujer vacía de toda connotación, tanto literaria como histórica. Comoquiera que sus personajes femeninos no están condicionados por antecedente alguno, se ve libre para modularlos con un criterio nacido de su observación directa de la realidad cotidiana de la Corte, eso sí filtrado a través de su mirada de hombre de bien «cortese e gentile». Mirada que siempre dirige hacia todo el mundo pero con especial rendimiento hacia las mujeres... Al igual que Segismundo, el príncipe cautivo, también Giraldi podría exclamar con varonil reconocimiento: «Mujer, que aqueste nombre / es el mejor requiebro para el hombre».<sup>20</sup>

Esta mirada llena de comprensión y admiración empaapa toda su obra con una óptica nueva y es la que hace posible que se pueda hablar de feminismo en Giraldi, como señala, entre otros, Corinne Lucas.<sup>21</sup>

18.- Del largo monólogo de *Orbecche* que ocupa la escena cuarta del Acto II, más de cincuenta versos están exclusivamente dedicados a exponer el dolor de ser mujer en una sociedad hecha por y para el varón. Cf. GIRALDI (1988: vv. 880-937): «(...) io veggio / Ch'altro esser non mi fa trista e infelice / Che l'esser donna. (...)», etc. A este respecto, para estos versos véanse también las notas explicativas de Renzo Cremante en GIRALDI (1988: 340-3).

19.- *Orbecche* [GIRALDI (1988: vv. 882-4)].

20.- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1994: 111, vv. 1585-6).

21.- Cf. LUCAS, C. (1984).

El «veranillo de San Miguel» como algunos historiadores<sup>22</sup> calificaron con acertada expresión a la segunda mitad del s. XVI, afectó gozosamente a Giraldi. Fue el periodo más pletórico de su vida, lejos aún los negros nubarrones que ensombrecerían dos décadas más tarde el final de su existencia.

A partir de los años 40, Giraldi no deja de producir obras teatrales para satisfacer tanto las peticiones del Duque como a sí mismo (aunque no lo confiese): desde su *Orbecche*, cuya representación en 1541 —la primera en su siglo y en su género— fue un auténtico aldabonazo en el cielo teatral de Italia originando que en la década siguiente se escribiesen y representasen<sup>23</sup> más tragedias que en los 300 años precedentes,<sup>24</sup> hasta culminar con *Epitia*, en 1563, la única obra que no fue representada según confesión de su hijo Celso pero sin duda la que sería más atractiva para un público de hoy.

Así en 1543 —año particularmente fecundo— Giraldi crea casi simultáneamente *Didone*, *Cleopatra* y *Altile*. Esta última, *Altile*, debía ser ocasión de regocijo por la visita del Papa, Pablo III, a la Corte de Ferrara en aras de la paz, pero se vio trágicamente teñida de sangre la misma mañana de su representación, por el brutal —y aún hoy no esclarecido— asesinato del joven sobrino del poeta Ariosto, Flaminio,<sup>25</sup> prometedor actor que había cosechado los mayores elogios en su interpretación de *Orbecche* y también en los ensayos de *Altile*.

Un lustro más tarde, en 1548, para festejar el feliz enlace de su primogénita Ana con Francisco, heredero de la Casa de Guisa, el duque le pide a Giraldi una nueva obra. Será la deliciosa comedia de enredos y amores juveniles *Gli Antivalomeni*, en donde el ferrarés esboza en unos cuantos brochazos una de sus creaciones femeninas más auténticas, quizá inspirada en las mujeres de su propia familia: el de la reina Lidia, en su doble vertiente de esposa y madre, cuyo amor sensible y comprensivo se derrama como un bálsamo sobre su marido y sus hijos. Sabe mediar entre ellos con inteligencia y tacto para recomponer las desavenencias y restaurar la armonía familiar.

Speffe fiate le madri da i figli  
 Ottegon quel, che non ottiene il Padre.  
 Humiltà, Signor mio, uince durezza,  
 Oue gli animi molli asprezza indura<sup>26</sup>

22.- Cf. PETRONIO, G. (1990: 329).

23.- Citado por Marco Ariani en ARIANI, M. (1977: 81, tomo I).

24.- El propio Giraldi lo proclama sin falsa modestia [Cf. GIRALDI (2002: 237): «(...) nella nostra *Orbecche*, la quale ha dato principio doppo (sic) il corso di tante centinaia d'anni di condurre a' nostri tempi le favole reali in scena»].

25.- Con relación al actor Flaminio Ariosto, véase en este mismo libro el artículo de Giacomo Pedini: «Fantesche, dame e regine. Due esempi di fenomenologia del femminile «en travesti»: Leone de' Sommi e Flaminio Ariosti».

26.- *Gli Antivalomeni* [GIRALDI (2008c: vv. 273-6)]. Pero véanse también en la misma escena los vv. 309-14: «Et la giouane etade in ch'ei fji troua, / Il fà di fcuja degno, s'egli incorre / In error, che



Le sigue *Selene*, la primera de las que serán dolientes y abnegadas esposas injustamente calumniadas. Mas en 1559 muere Hércules II, que había sido para Giraldi, además de su señor y protector, un amigo con el cual sintonizaba y al que quería y admiraba. Este luctuoso acontecimiento cambiará drásticamente su vida.

Es entonces cuando escribe *Euphimia*, la más crepuscular de sus obras, patética historia de una princesa rea y víctima a la vez de un amor ciego, pero redimida por su propia expiación:

(...) poi ch'io fteffa  
Del peccato à me dò la penitenza<sup>27</sup>

En *Euphimia* Giraldi expresa con contenida emoción su dolor tanto por la muerte del duque, como por la partida de la corte de su viuda, la duquesa Renata, que vuelve a Francia. Al llorarlos, llora también su mundo, un mundo perdido definitivamente y que nunca más podrá volver a ser. Giraldi es consciente de que se cerraba la etapa más feliz de su vida y que ya no era posible para él vivir en Ferrara:

Non è per me piu quefta corte, poi  
Che non ui è, chi era la mia certa speme<sup>28</sup>

Estos versos expresan —y todo el público así lo debió de entender— el dolorido adiós de un envejecido Giraldi al duque Héctor II, a la Corte y a Ferrara. Vienen a sustituir la oración fúnebre que le estaba preparando a su señor y que no pudo leer por las insidias de su discípulo Pigna, que lo suplantaría a partir de este mismo momento en todos y cada uno de sus cargos. Sin embargo, a pesar de su amargura, aún es capaz de permanecer a la escucha, como lo estuvo toda su vida, de los deseos de su audiencia. Y para congraciarse con el nuevo duque y su corte de jóvenes cortesanos, ebrios de *panache*, les ofrece en esta misma obra un *morceau de bravoure* extraordinario, el relato de un combate singular, el cuerpo a cuerpo antagónico entre dos campeones, como los que ofrecían antaño en sus poemas Ariosto y Tasso: el de Acaristo y Filone.<sup>29</sup>

Van a empezar ahora los años más aciagos de la vida del ferrarés. No deja de asombrar y de conmover a la vez la energía vital y la generosidad de ánimo de este viejo luchador, vencido y desplazado por la calumnia y la envidia de un ingrato discípulo *quondam* dilecto, dolido por la falta de reconocimiento de su nuevo señor a cuyo padre había servido tan lealmente y con tanto afecto,

conuenga à la fua etade. / Ma la matura vofta, ch'effe deue / Piena di fenno, non haurebbe fcufa / S'incorreffe in error de l'età indegno».

27.- *Euphimia* [GIRALDI (2008a: vv. 1420-1)].

28.- *Euphimia* [GIRALDI (2008a: vv. 2398-9)].

29.- Véase la introducción de mi edición de *Euphimia* [GIRALDI (2008a: XXIII)] y, en concreto, la nota 11.

viudo y agobiado por lutos familiares. Todavía saca fuerzas —en el momento de abandonar su hogar y su ciudad— para emprender a sus 60 años una nueva vida, mientras escribe las que serán sus últimas obras dramáticas, dos piezas pujantes de juventud: *Arrenopia* y *Epitia*.

La deslumbrante *Arrenopia* parece arrancada de un libro de caballería. La compuso «per servire al suo signore», el joven y belicoso Alfonso II. Es su despedida, antes de abandonar Ferrara, de una Corte en la que espera dejar «grata memoria» no sin antes denunciar abiertamente con dignidad y contenido dolor a los causantes de su exilio «Malgrado degl'ingrati e dei maligni». <sup>30</sup> Pero escrita ya en el destierro de Mondovi, es sobre todo *Epitia*, «questa irata giovane» cabal exponente de la pureza y dura intransigencia de los adolescentes de todos los tiempos, la que quizá sea la creación más personal, original y lúcida de todo su teatro.

Efectivamente *Epitia* es totalmente atípica del resto de sus obras, la única cuya acción no transcurre en un país exótico ni lejano, sino en una ciudad conocida y próxima, Innsbruck, y cuyos hechos tienen lugar no en un pasado indefinido, sino en un casi presente, en concreto a principios del siglo XVI, antes de la muerte en 1515 del emperador Maximiliano, que tiene un papel decisivo en la obra. También *Epitia*, su joven heroína, es la única que no pertenece a una familia real. Se trata de una «gentil donna» adolescente, de apenas 17 años, pero con una preparación intelectual digna del mejor rétor. Asombra por sus extraordinarias dotes dialécticas y sus argucias jurídicas convencen al mismo Emperador. Quizá Girdali al crear su personaje haya tenido en mente no sólo a las hijas del Duque Hércules, sino a la compañera de estudios de su primogénita Ana, Olimpia Morata: «puella supra sexum ingeniosa», como la calificó el propio tío de Girdali, Lillio Gregorio Girdali. <sup>31</sup> Olimpia, a pesar de su extrema juventud y al igual que *Epitia*, era la admiración de la Corte por sus conocimientos y su inteligencia.

Atípico también es el hecho de que su lucha no sea a favor de un amor pasional generado por un hombre, sino del puro y desinteresado amor fraternal. Con *Epitia* Girdali presiente y presenta un nuevo tipo de modelo femenino que se estaba gestando, pero que no encontraría su plenitud hasta el siglo XX. Dos generaciones más tarde, en España, Lope de Vega retomará esta figura de nueva amazona plasmada en su decidida y arrogante princesa Laura que enarbola con arrojo la bandera de la independencia femenina en su deliciosa obra *La vengadora de las mujeres*: «Desde el principio del mundo [los hombres] / se han

30.- *Arrenopia*, «Prologo» [GIRALDI (2007: vv. 58-64): «Or, spettatori, / Piacciavi udire attentamente questa / Favola, tutta a' buon costumi ordita, / Et or composta dal poeta nostro / Sol per lasciar, su questa sua partenza, / (Malgrado degl'ingrati e dei maligni), / Appresso voi di lui grata memoria»].

31.- Véase PANDOLFI, C. (2005: 291); cf. también ROMERA PINTOR, I. (2007: 48).

hecho tiranos grandes / de nuestro honor y albedrío, / (...) / yo quiero vengar, si puedo, / agravios, de aquí adelante, / de mujeres, pues lo soy». <sup>32</sup>

Tanto Epitia como Laura son mujeres cultas, racionales, pragmáticas y —para emplear una expresión actual— sobradamente preparadas, que prefiguran ya a la mujer de nuestros días. Son jóvenes que desprecian todo compromiso amoroso y que desdeñan por tanto someterse a cualquier yugo masculino, por descontado al matrimonial. De hecho, si bien es verdad que Epitia contrae matrimonio es sólo por la obediencia debida al Emperador y deja bien claro su desprecio y desdén hacia Iuriste: <sup>33</sup> «(...) quest'uom malvagio, / Degno di mille croci e mille morti». <sup>34</sup>

Vemos pues, que a lo largo de toda su producción se puede rastrear este hilo conductor de profunda empatía con la mujer <sup>35</sup> que GiralDI fue hilvanando y matizando. Así adoptó desde sus primeras obras una gallarda postura de rebelión frente a la insostenible situación de sometimiento de la mujer al varón, reminiscente del duro derecho romano que la consideraba como una eterna menor, *loco filiae*, subordinada por lo tanto primero a la voluntad de los padres y después a la de los maridos y hermanos varones.

Siamo soggette, al padre et a' fratelli,  
/ (...) / A' mariti, onde in servitù siam sempre,  
E non proviamo mai la libertade <sup>36</sup>

A este lamento de la dueña de Semne, la esposa injustamente sospechada por su celoso marido Hipolipso en *Arrenopia*, GiralDI no duda en oponer la firme respuesta dada por Altile a su hermano el rey Lamano, respuesta que reivindica para las mujeres la independencia y la libertad de poder elegir su destino, pues éste es un bien inalienable al que tiene derecho todo ser humano:

Io son donna di me (...)  
/ (...) / Libera son rimasa, e di me donna <sup>37</sup>

Más adelante Altile se enfrentará a su hermano, el rey, negándose majestuosamente a considerarse culpable por haber elegido libremente a su marido:

32.- VEGA CARPIO, L. de (1930: 616). Como anécdota curiosa observemos que uno de los «tiranos» de los cuales se quiere vengar Laura es Alejandro, Duque de Ferrara.

33.- Ver LUCAS, C. (1984) y también ROMERA PINTOR, I. (2007).

34.- *Epizia* [GIRALDI (1996a: vv. 2472-3)].

35.- Véanse principalmente las notas correspondientes a los vv. 419-32 y 446-55 de mi edición de *Selene* [GIRALDI (2004: 125-7)], al igual que las notas correspondientes a los vv. 1233-44 de la de *Didone* [GIRALDI (2008b: 64-6)].

36.- *Arrenopia* [GIRALDI (2007: vv. 1873-6)].

37.- *Altile* [GIRALDI (1992: vv. 1310 y 1317)].

(...) Rea non son io,  
 Ma buona come mai, come mai casta,  
 / (...) / Qual legge mi costringe a starmi sempre  
 Senza marito, s'io non voglio? (...)<sup>38</sup>

Además de este derecho a disponer de su destino, sobre todo cuando se trata de mujeres con independencia económica y social, como es el caso de las viudas, en sus tragedias, Giraldis da primacía absoluta al amor como prerrogativa de una mujer que —como consecuencia de la mirada del ferrarés— siempre aparece revestida de los atributos de generosidad y entrega desinteresada.

El modelo de amor sumiso asimilado tradicionalmente al tipo literario de Griselda, creado por Boccaccio, condiciona las tragedias de *Selene* y *Euphimia*. Pero esta aparente sumisión de una y otra protagonista, se convierte en una estrategia activa para recuperar al esposo, en el caso de Selene,<sup>39</sup> y en un itinerario espiritual de superación interna, en el de Euphimia.<sup>40</sup> Con lo cual Giraldis se distancia sustancialmente de Boccaccio.

En contraposición a Selene y Euphimia se sitúan Orbecche y Altile, asimiladas esta vez al tipo literario de Ghismonda o Segismunda, también sacado del *Decamerón*. Son protagonistas y exponentes de un amor que desafía las convenciones sociales y del cual se enorgullecen. Se trata ahora de princesas enamoradas que no tienen empacho en reivindicar y justificar la elección de un esposo que no posee sangre real.

Obviando el caso de las Griseldas reales que aún abundan hoy en día, hay que recordar —lo que quizá no haya sido tratado con suficiente relieve— que también desgraciadamente en el caso de Ghismonda no era sólo un tipo literario el que pudo haber inspirado a Giraldis, sino que se habían registrado y seguían registrándose dramáticamente casos muy reales, casi contemporáneos del ferrarés. Destacaré sólo uno de los más famosos por la relevancia social de su desgraciada protagonista: el de la infortunada princesa Juana de Aragón, duquesa de Amalfi por su matrimonio. Irreprochable viuda como Altile, había cometido el crimen imperdonable de casarse en secreto con un gentilhombre de su casa, digno de todo elogio, Antonio Bolonia. Cuando ocho años más tarde, a principios de noviembre de 1510, encinta de su tercer hijo, la duquesa de Amalfi hizo público su matrimonio en Loreto, su hermano Carlos de Aragón, Marqués de Garace, emprendió una cruel persecución contra la pareja y sus hijos, que se vieron obligados a huir de ciudad en ciudad. Toda Italia debió de estremecerse al enterarse del asesinato en Milán del esposo y de la desaparición

38.- *Altile* [GIRALDIS (1992: vv. 1323-4 y 1330-1)].

39.- Cf. ROMERA PINTOR, I. (1997: 49-175).

40.- Cf. ROMERA PINTOR, I. (2007). Véase también la introducción de mi edición de *Euphimia* [GIRALDIS (2008a: xxx y xxxi)] y, en particular, la nota 23.

ción de la duquesa y de sus hijos, de los que nunca más se supo, aunque la *vox populi* rumoreaba que fueron envenenados. Estos hechos, dignos de «grandissima pietà», los relató Bandello unas décadas más tarde.<sup>41</sup> Más adelante nuestro Lope en España los transformó en un luminoso canto de amor, mientras que John Webster en Inglaterra, siguiendo muy de cerca la estela de *Orbecche*, los sumergía en una «dreadful madness».<sup>42</sup>

Significativa también de la opinión altamente favorable que Giraldi tiene de la mujer es el enjuiciamiento positivo que hace de ella en todas sus tragedias, ya se trate de heroínas, como de personajes secundarios (nodrizas, madres, hermanas, damas confidentes, que merecen un estudio en profundidad aparte).<sup>43</sup> Muchas veces además, estos personajes secundarios están perfilados en pocas líneas con una riqueza psicológica llena de matices y son portadores del auténtico pensamiento de Giraldi. Así el personaje de la enana Pomilia, en *Euphimia*, por sólo dar un ejemplo, parece justificar su presencia únicamente para permitir al autor rendir no sólo un caballeroso tributo de lealtad hacia la duquesa viuda Renata —a pesar de que Giraldi nunca perteneció al grupo de sus seguidores, algo que era sabido de todos— pero sobre todo para poder expresar públicamente su dolor de transterrado —como siguen diciendo bellamente en Méjico— y dar el último adiós a su patria.

Ni uno solo de sus caracteres femeninos es negativo y hasta tal punto Giraldi empatiza con el corazón femenino que redime a sus dos únicos personajes históricos, Cleopatra y Dido, de la carga ominosa de ambición desmedida y lasciva lujuria que las rodeaba. Cleopatra en su drama se convierte en esposa modélica, incapaz incluso de considerar la posibilidad de seguir viva estando su marido muerto: «Tu, Marco Antonio eri la vita mia, / Mentre vivo eri, e tu la mia morte anco»,<sup>44</sup> al tiempo que Dido no olvida nunca el respeto debido al recuerdo de su difunto esposo Siqueo, a pesar de haberse enamorado perdidamente de Eneas: «Sicheo primo hebbe il fior de l'amor mio, / E uoglio che lo ji habbia (...)».<sup>45</sup>

41.- Para profundizar sobre este tema, véase PINTOR-MAZAEDA, N. (2000).

42.- Otro espantoso y luctuoso hecho, esta vez estrictamente contemporáneo de Giraldi es el de la poetisa Isabella di Morra que fue cruelmente asesinada por sus hermanos al descubrir su *liaison* —adúltera en este caso, pues su amante estaba casado— con el también poeta español Diego Sandoval de Castro, al que asimismo mataron junto con el preceptor de la joven que encubría sus amores. Esto ocurrió en Matera a mediados de los años 40 del s. XVI. Recientemente, en 2005 en concreto, sobre este tristísimo suceso —digno de una tragedia de Giraldi pero no a «lieto fine»— se rodó una película: «Sexum Superando» de «Loups Garoux Produzioni Srl». Para profundizar sobre este tema véase —en este mismo libro— la nota [11] del artículo «La Misoginia en la Comedia italiana del s. XVI» de Vicente González Martín.

43.- Será el tema de un próximo trabajo que estoy preparando.

44.- *Cleopatra* [GIRALDI (1985b: vv. 1002-3)].

45.- *Didone* [GIRALDI (2008b: vv. 367-8)]. Véase también LUCAS, C. (1987: 557-604).

En contrapartida es inútil que busquemos personajes principales masculinos que estén a la altura de los femeninos. La mayoría de los que ostentan el poder y ejercen su autoridad sobre su entorno poseen una siniestra característica negativa de despotismo, crueldad e incluso sadismo, como Sulmone hacia su hija Orbecche: «E quanto più doler ti veggio, tanto / Più me n'allegro e più men gode il core» (v, III, vv. 2772-3,); por no citar al monstruoso Acaristo, desgraciadamente sujeto no tan inverosímil como se podría pensar. Incluso aquellos personajes masculinos que deberían despertar la simpatía del público quedan muy desdibujados, pálidas siluetas, al lado de la energía, la pasión y el espíritu de sacrificio que caracteriza a sus equivalentes femeninos (Oronte frente a Orbecche, Norrino a Altile; y hasta el modelo de amantes, Filone, el bien nombrado, queda relegado a un segundo plano frente a Eufimia). Los personajes masculinos más positivos son los de cierta edad, cuyo poso de experiencia vital los hace ser tolerantes y comprensivos.

Hemos observado cómo el teatro de Giraldi recorre y matiza todas las manifestaciones del amor femenino: desde el amor desbocado, el «van desío» que arrebató a Euphimia del hogar paterno y la precipita en los brazos de un ser indigno, el «vil pagetto», hasta el amor castísimo y abnegado de esposas como Orbecche, Selene y Arrenopia, pasando por la sensibilidad maternal de Lidia, la ternura fraternal de Nania, Ana y sobre todo la de Epitia, sin olvidar la explosión del amor juvenil, algo inconsciente y alocado, del delicioso y alegre cuarteto de enamorados en *Gli Antivalomeni*.

En numerosas ocasiones Giraldi repite de distintas maneras que su preocupación mayor es ofrecer una obra que sirva al «utile commun», fórmula voluntariamente lo bastante amplia e imprecisa como para admitir una lectura más profunda que la que su aparente generalidad ofrece. De esta manera, a lo largo de toda su obra Giraldi va destilando con soterrada constancia sus enseñanzas más personales y dirigidas especialmente a su auditorio masculino. Unas veces lo hace para recordarle que la fidelidad, virtud que tanto precian en sus esposas, tiene que tener su contrapartida:

E chi di fede in questa parte manca,  
(...) offende i numi de l'eterna fede<sup>46</sup>

Otras para advertir a su auditorio masculino que los hijos ni son de su propiedad exclusiva, ni pueden disponer de ellos a su antojo:

Et non creder che padri ne fian, fola  
Per far, (...)  
À noftra voglia, e tutti i defir noftri<sup>47</sup>

46.- *Euphimia* [GIRALDI (2008a: vv. 1139 y 1142)].

47.- *Gli Antivalomeni* [GIRALDI (2008c: vv. 1152-4)].

Y en su última obra, *Epizia*, el ferrarés resume —siempre a su manera «cortese» y velada de ironía— su pensamiento definitivo sobre la mujer en lo que podríamos llamar el «manifiesto femenino» de Giraldi:

Se ci nasce una femina, ci duole  
 Che nata sia; ma se ci nasce un maschio,  
 Ne facciam festa, (...)  
 E spesso, spesso avvengon le ruine  
 De le case da' maschi e i disonori,  
 E gli onor da le donne e la salute<sup>48</sup>

En definitiva, quizá pensando también en su única hija Fulvia, cuyo matrimonio de amor acabó destruido y arruinado por la prodigalidad egoísta e inconsciente del marido,<sup>49</sup> Giraldi reconoce dolorosamente que las mujeres, si son culpables, lo son de:

(...) hauere  
 Amato troppo, chi fù sempre indegno  
 De l'amor (...) <sup>50</sup>

Para finalizar voy a retomar y completar el hermoso verso de Manuel Machado que encabeza esta intervención: «de cuando en cuando un beso y un nombre de mujer». Este verso me parece corresponder al espíritu de Giraldi, que exalta la calidad desinteresada del amor femenino frente al egoísmo... ¿inconsciente... o conveniente? del hombre que da por hecho esta entrega, tal y como lo expresa también el poeta en el verso siguiente: «el beso generoso que no he de devolver».

Por supuesto todas las generalidades son injustas y el propio Giraldi creó tipos de amor varonil, constante y generoso en extremo, como el de Filone por ejemplo. «Però»...! no me puedo resistir a señalar, maliciosamente quizá, aunque no sin verdad, que este sueño de entrega absoluta de una mujer rendida de amor es al que aspira secreta o no tan secretamente todo varón.

Así lo confiesa abiertamente uno de los poetas franceses quizá más originales del siglo pasado, que supo bucear —al igual que Giraldi— en el alma femenina. Me refiero a Paul Claudel, que tradujo su anhelo con estas bellas y conocidas palabras transidas de deseo: «Car à quoi servent (...) la vie, sinon à être donné? et la femme, sinon à être une femme entre les bras d'un homme».

48.- *Epizia* [GIRALDI (1996a: vv. 89-97)].

49.- Dato citado por Davide Colombo en COLOMBO, D. (2004-5: 27).

50.- *Euphimia* [GIRALDI (2008a: vv. 334-6)].

## Bibliografía

- ARIANI, M. (1977): *Il teatro italiano. La Tragedia del 500*, Turín, Einaudi, tomos I y II.
- BERTINI, F. (2008): «*Havere a la giustizia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Florencia, Società editrice fiorentina, Quaderni Aldo Palazzeschi, nuova serie, 19.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1994): *La vida es sueño*, ed. de E. RODRÍGUEZ CUADROS, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral.
- CREMANTE, R. (1988): *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*. Tomo I. Milán, Ricciardi (señalamos que dicho libro se reedita por la misma editorial en 1997, en 2 tomos. Véase en esta nueva reedición el exhaustivo y muy completo *Aggiornamento Bibliografico* llevado a cabo por Renzo Cremante en las páginas 1119-26).
- COLOMBO, D. (2004-5): *I colori del camaleonte. La teoria della tragedia di Giraldi Cinzio e l'esempio dell'«Arrenopia»*, Tesis doctoral inédita, Università degli Studi di Milano.
- CORNEILLE, P. (1991): *Le Cid*, ed. de H. CARRIER, París, Classiques Hachette.
- GIRALDI, G. B. (1853): *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*. Turín, Pomba.
- \_\_\_\_ (1973): *Scritti Critici*, ed. de C. GUERRIERI CROCCETTI, Milán, Marzorati.
- \_\_\_\_ (1985a): *Egle. Lettera sovra il comporre le satire atte alla scena; Favola Pastorale*, ed. de C. MOLINARI, Bolonia, Commissione per i Testi di Lingua.
- \_\_\_\_ (1985b): *Cleopatra, Tragedia*, ed. de M. MORRISON y P. OSBORN; Exeter, University.
- \_\_\_\_ (1988): *Orbecche*, en *Teatro del Cinquecento*, ed. de R. CREMANTE, Milán-Nápoles, Ricciardi, Tomo I: 261-448.
- \_\_\_\_ (1989): «Discurso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran Principe», en *L'uomo di corte, con appendice di lettere*, ed. de W. MORETTI, Módena, Mucchi.
- \_\_\_\_ (1992): *Altile: The birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, ed. de P. OSBORN, Lewiston, Edwin Mellen Press.
- \_\_\_\_ (1996a): *Epizia, An Italian Renaissance Tragedy*, ed. de P. R. HORNE, Lewiston, Edwin Mellen Press.
- \_\_\_\_ (1996b): *Carteggio*, ed. de S. VILLARI, Messina, Sicilia.
- \_\_\_\_ (1999): *Discorso dei romanzi*, ed. de L. BENEDETTI, G. MONORCHIO y E. MUSACCHIO, Bolonia, Millennium.
- \_\_\_\_ (2002): *Discorso intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, ed. de S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Biblioteca Umanistica.
- \_\_\_\_ (2004): *Selene. Edizione e commento*, ed. de I. ROMERA PINTOR, Bolonia, Clueb.
- \_\_\_\_ (2007): *Arrenopia*, ed. de D. COLOMBO, Turín, Edizioni Res.



- \_\_\_\_ (2008a): *Euphimia*, ed., introducción y notas de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.
- \_\_\_\_ (2008b): *Didone*, ed., introducción y notas de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.
- \_\_\_\_ (2008c): *Gli Antivalomeni*, ed., introducción y notas de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.
- GORRIS CAMOS, R. (2005): ««Donne ornate di scienza e di virtù»: donne e francesi alla corte di Renata di Francia», *Schifanoia*, 28/29: 175-205.
- HORNE, P. R. (1962): *The tragedies of G. Cinthio Giraldi*. Oxford: University Press, «Oxford modern language and literature monographs».
- LUCAS, C. (1984): *De l'horreur au «lieto fine»*. *Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de G. Cinzio*, Roma, Bonacci.
- \_\_\_\_ (1987): «Didon. Trois réécritures tragiques du livre IV de l'Eneide dans le théâtre italien du XVI<sup>e</sup> siècle», en *Scrittura di scrittura. Testi, generi modelli nel Rinascimento*, ed. de G. MAZZACURATI y M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni: 557-604.
- \_\_\_\_ (1990): «Le personnage de la reine dans le théâtre de Giraldi Cinzio», en *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, ed. de M. PADE, L. WAAGE PETERSEN y D. QUARTA, Módena, Panini: 283-300.
- MORRISON, M. (1997): *The tragedies of G. B. Giraldi Cinthio. The transformation of narrative source into stage play*, Lewiston, Edwin Mellen Press.
- PANDOLFI, C. (2005): «Olimpia Morata 'puella supra sexum ingeniosa'», *Schifanoia*, 28/29: 291-302.
- PETRONIO, G. (1990): *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra.
- PIÉJUS, M. F. (2009): *Visages et paroles de femmes dans la littérature italienne de la Renaissance*, París, CIRRI, 30.
- PINTOR-MAZAEDA, N. (2000): «Fuentes italianas en *El Mayordomo de La Duquesa de Amalfi*», en *Otro Lope no ha de haber*, ed. de M<sup>a</sup>. G. PROFETI, Florencia, Editorial Alinea, 16, vol. III: 21-32.
- ROCHON, A. (1980): *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance, préjugés misogynes et aspirations nouvelles (Castiglione, Piccolomini, Bandello)*, París, CNRS.
- ROMERA PINTOR, I. (1997): *La Tragedia Renacentista. Selene de Giraldi Cinthio*, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer «Clara Campoamor».
- \_\_\_\_ (1998): *Giraldi Cinthio: Metodología y Bibliografía*, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer «Clara Campoamor».
- \_\_\_\_ (2007): «Dos heroínas giraldianas frente a frente: Euphimia y Epitia», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, ed. de I. ROMERA PINTOR y J. LL. SIRERA, Valencia, Publicacions de la Universitat de València: 39-53.
- VEGA CARPIO, L. de (1930): *La vengadora de las mujeres*, ed. de la Real Academia Española, Madrid, RAE, Tomo XIII: 614-646.
- ZILLI, L. (1991): «Jacques Amyot e il primo documento sulla fortuna francese di Giraldi Cinzio», *Schifanoia*, 12: 215-9.

Irene Romera Pintor, Josep Lluís Sirera, eds.

# La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI



COLECCIÓN PARNASEO

16

*Colección dirigida por*

José Luis Canet

*Coordinación*

Julio Alonso Asenjo

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Nel Diago Moncholí

Evangelina Rodríguez

Josep Lluís Sirera

©

De esta edición:  
Publicacions de la Universitat de València,  
los autores

Septiembre de 2011  
I.S.B.N: 978-84-370-8232-5  
Depósito Legal: SE-7593-2011

Diseño de la cubierta:  
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Maquetación:  
Héctor H. Gassó

Publicacions de la Universitat de València  
<http://puv.uv.es>  
[publicacions@uv.es](mailto:publicacions@uv.es)

Parnaseo  
<http://parnaseo.uv.es>

Esta colección se incluye dentro del Proyecto de Investigación del  
Ministerio de Ciencia y Tecnología, referencia FFI2008-00730/FILO

La mujer : de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI / edición de  
Irene Romera Pintor y Josep Lluís Sirera

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2011  
338 p. ; 17 × 23,5 cm. — (Parnaseo;16)  
ISBN: 978-84-370-8232-5

1. Mujeres en la literatura--Europa. 2. Teatro europeo--1450-1600, Renacimiento--  
Historia y crítica. I. Romera Pintor, Irene, ed. lit. II. Sirera Turó, Josep Lluís, ed.  
lit. III. Publicacions de la Universitat de València

305-055.2(0:82)  
821(4)-2.09"15"

LA MUJER:  
DE LOS BASTIDORES AL PROSCENIO  
EN EL TEATRO DEL SIGLO XVI

Edición de  
Irene Romera Pintor  
Josep Lluís Sirera

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2011

## ÍNDICE

PRÓLOGO	9
JEAN BALSAMO, <i>Les Dames de la Cour et l'apologie du genre tragique en France au XVI<sup>e</sup> siècle</i>	11
JÚLIA BENAVENT, <i>Las representaciones teatrales ofrecidas a la llegada de Lucrecia a Ferrara</i>	27
CHRISTIAN BIET, <i>Mourir au nom de Dieu, mourir pour la patrie. La sainte, la martyre et la femme forte dans les tragédies françaises de la fin du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle</i>	41
JOSÉ LUIS CANET VALLÉS, <i>Los tríos amorosos en las dos comedias Serafina</i>	57
MARIA CHIABÒ, <i>Merope: un mito, una donna</i>	69
RENZO CREMANTE, <i>With arts arising, Sophonisba rose: appunti sul primato di Sofonisba nella tragedia del Cinquecento</i>	79
FAUSTO DÍAZ PADILLA, <i>Escenarios y efectos escénicos en Italia en la segunda mitad del siglo XVI</i>	97
FEDERICO DOGLIO, <i>Isabella enigmatica diva e versatile artista nella vita culturale del suo tempo</i>	109
MARIE-MADELEINE FRAGONARD, <i>Reine par un roi, reine sans roi: variantes et faiblesses du pouvoir féminin</i>	119
VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, <i>La misoginia en la Comedia Italiana del siglo XVI</i>	139
CORINNE LUCAS FIORATO, <i>Euphimia ou la tragédie du bonheur imposé</i>	155
ANDERSON MAGALHÃES, <i>Le Comédies bibliques di Margherita di Navarra, tra evangelismo e mistero medievale</i>	171
MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO, <i>Esempi di personalità femminili tra i personaggi della Commedia Italiana del Cinquecento: stereotipi allegorici o modelli di contemporaneità?</i>	203

GIACOMO PEDINI, <i>Fantesche, dame e regine. Due esempi di fenomenologia del femminile «en travesti»: Leone de' Sommi e Flaminio Ariosti</i>	217
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO, <i>La Farsa del matrimonio, de Diego Sánchez de Badajoz</i>	237
MARIE-FRANÇOISE PIÉJUS, <i>Les comédies des Intronati de Sienne: un théâtre pour les dames?</i>	251
J. INÉS RODRÍGUEZ, <i>Actrices de la Commedia dell'arte</i>	265
IRENE ROMERA PINTOR, <i>...De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer...: el teatro de Giraldi Cinzio</i>	275
JOSEP LLUÍS SIRERA, <i>La mujer fuerte en el teatro español del XVI: entre la admiración y la condena</i>	293
HÉLÈNE TROPÉ, <i>La figura de la romana Lucrecia en la Farsa o Tragedia de la Castidad de Lucrecia de Juan Pastor (primera mitad del siglo XVI)</i>	305
MARÍA DOLORES VALENCIA MIRÓN, <i>Religión, heroísmo y sacrificio. Algunas notas sobre la fortuna teatral de María Estuardo</i>	319