

LA FILOLOGÍA ITALIANA  
ANTE EL NUEVO MILENIO

**SEPARATA**



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# G. B. GIRALDI CINZIO: ESTADO DE LA CUESTIÓN ANTE EL NUEVO MILENIO

IRENE ROMERA PINTOR  
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

0

El objetivo de esta comunicación es demostrar la presencia cada vez mayor de la obra de Giambattista Giraldi Cinzio en el ámbito de la investigación universitaria de este nuevo milenio que acaba de empezar. En primer lugar, recordaremos sus principales aportaciones tanto en el campo didáctico-dramático como en el narrativo, para dar paso seguidamente a la exposición de las nuevas líneas de investigación abiertas en la actualidad. Finalmente ofreceremos un estado del material crítico mediante una bibliografía ordenada y comentada.

1

Como ocurrió con tantos otros autores, en Giraldi también se da la paradoja que un silencio de siglos cubrió su obra y enseñanzas después de haber sido en vida celebrado, representado, traducido e imitado. No fue hasta principios de los años 60 del siglo pasado que la crítica anglosajona se interesó por Giraldi, rastreando primero su influencia en el teatro isabelino, concretamente en Shakespeare y John Webster, haciendo llegar sus ramificaciones hasta nuestro Lope, para después empezar puntualmente la edición de sus tragedias. Adelan-

tado en este campo fue sobre todo Philip Horne (que publica en 1962 su tesis doctoral, titulada *The tragedies of Cinzio*). Es el principio de un auténtico “revival” que pronto hacen suyo investigadores franceses como Corinne Lucas (en su sugestivo libro *De l'horreur au Lieto fine. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldis*, publicado en Roma en 1984, centrado sobre todo en el estudio de sus aportaciones y novedades teóricas).

No podía faltar este reconocimiento en Italia. Concretamente en Ferrara, ciudad natal de Giraldis, el “Istituto di Studi Rinascimentali”, organiza un congreso estudiando su obra desde varias perspectivas, en abril de 1989, que tiene amplia repercusión internacional. La revista *Schifanoia* recogerá en 1992 las actas de este congreso, en una cuidada edición monográfica. Por otra parte, en estos últimos diez años son varias las tesis doctorales que se le han dedicado en toda Europa (Italia, España, Noruega). Desde entonces la obra de Giraldis no deja de ser objeto de estudio y de investigación. Veamos el porqué.

La importancia de su obra se debe, sobre todo, a su innegable renovación teatral; innovación que en el plano de la preceptiva teórica acerca de la tragedia repercutió en Italia y en parte de Europa, incluida España. Dicha repercusión, bien es verdad, no corresponde exclusivamente a la difusión de sus teorías, sino también a la de sus obras dramáticas, o lo que es igual: a la aplicación práctica de su teoría en sus tragedias, en particular en su *Orbecche*.

La nueva concepción del teatro, teorizada por Giraldis, se establecerá posteriormente desde la perspectiva poética que caracteriza también al autor, de manera generalizada en Europa por los grandes dramaturgos del s. XVII, imponiéndose esta nueva concepción de la tragedia como modelo del teatro europeo. El propio Giraldis, consciente de la importancia de sus preceptos, escribió sus tragedias en parte para poner en práctica su teoría y, de esta manera, poder ilustrar de forma clara y puntual cada uno de sus razonamientos. Esto que acabamos de decir, se pone claramente de manifiesto en sus propios escritos teóricos, en particular en su *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie*, donde cita constantemente sus obras a las que otorga un claro papel de ejemplo ilustrativo y clarificador de sus preceptos. Al estudiar la preceptiva teórica de Giraldis nos encontramos ante una perspectiva de poética teatral en el amplio sentido de la palabra.

Las aportaciones de Giraldis se resumen en los siguientes puntos:

1.1 - la preferencia por Séneca frente a la poética de Aristóteles. Las tragedias del autor latino se caracterizan por sus tonos violentos y cruentos, rasgos que encontramos en Giraldis en buena parte de sus tragedias.

1.2 - la incorporación del prólogo en la tragedia, cuyo objetivo es el de preparar al espectador para orientarlo y disponer su ánimo adecuadamente frente a la acción que se va a desarrollar.

1.3 - el cambio de función del Coro, que deja de tener un papel dramático dentro de la acción de la tragedia, para desempeñar una función lírico-moralizante (ya no dialoga con los personajes sino que se limita a comentar el desarrollo de los acontecimientos representados en la escena).

1.4 - la división de la obra en 5 actos, subdivididos, a su vez, en escenas.

1.5 - y por último, la posibilidad de un final feliz en la tragedia a la que denomina tragicomedia: tal y como, por otra parte, lo hiciera ya en su *Discorso*. Tomemos como ejemplo el prólogo de su *Altile*:

“[...] Ma veder mi pare,  
 Che di voi molti hanno turbato il ciglio  
 Al nome sol de la Tragedia, [...]
 Ma state lieti, ch'avrà fin lieto  
 Quel ch'oggi qui averrà, che così tristo  
 Augurio non ha seco la tragedia,  
 Ch'esser non possa anche felice il fine [...]
 Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome  
 Avesse di tragedia, a piacer vostro  
 La potete chiamar tragicomedia”<sup>1</sup>.

Hay que destacar que las singularidades que lo separan del teatro clásico residen en la medida en que sus personajes llegan a manifestar un arrepentimiento de la culpa de la que son conscientes en todo momento, de ahí la gravedad de la misma, no haciendo nada además por evitar sus consecuencias. En este orden de ideas, hemos encontrado otra diferencia sustancial (entre el teatro clásico y la tragedia Giraladiana): el autor no somete a sus héroes a la fatalidad del destino o al capricho de los dioses como sucedía en los clásicos greco-latinos, sino que los hace víctimas de otros personajes que representan la maldad.

<sup>1</sup> *Altile*, ed. Giulio Cesare Cagnacini, Venetia, 1583, vol. 1, p. 9.

Este hecho, desde una perspectiva intratextual, posibilita la verosimilitud en el tratamiento que reciben unos y otros. Desde una óptica extratextual Giralaldi parece obedecer a los parámetros filológicos del Humanismo y del Renacimiento al apartar a sus protagonistas de los efectos de un “fatum” que bajo ningún punto de vista pueden alterar. El mal toma cuerpo de esta manera y se identifica con un quehacer humano que se aleja del concepto de “virtus” Renacentista. Giralaldi puede así recompensar y castigar a sus personajes dentro de la propia tragedia, en la medida en que unos y otros se hacen responsables de sus propios actos, sin que intervenga ningún otro factor que o bien justifique o bien disculpe la actuación de cada personaje. Es así como la determinación de Giralaldi de recompensar o de castigar en la propia tragedia, según el caso, se justifica por cuanto las acciones de los personajes no dependen sino de su libre albedrío. En este punto radica la lección didáctico-moralizante de la obra de Giralaldi cuyo teatro serviría para ejemplificar las convicciones religiosas y morales del propio autor.

Por lo que respecta a las aportaciones la que se impuso, sin duda alguna, con mayor fuerza en el teatro europeo y en particular en el teatro isabelino inglés fue la del modelo senequiano del horror, la violencia y la sangre en escena (recordemos que Giralaldi, retomando el concepto de catarsis de la Grecia clásica, defendía que ésta era tanto más efectiva cuanto más violenta y macabra fuera la acción). Es decir que, a pesar de que ciertamente Giralaldi, como ha señalado la crítica, no destacara como autor de alto estilo literario en sus obras teatrales (que se incluyen, de hecho, entre las de un autor menor), no cabe duda de que nos encontramos ante un autor digno de ser estudiado y reivindicado, precisamente por sus aportaciones de carácter preceptivo. Aportaciones que determinan su influencia y repercusión en la configuración del teatro moderno Europeo.

Paralelamente Giralaldi se encuadra también en la tradición popular y por lo tanto literaria de los cuentistas italianos y en 1565 recoge sus “Novelle” en una colección titulada *Hecatommithi*. Muy pronto estos cien cuentos (que en realidad no son 100 sino 113 contando la Introducción y las diez Décadas) fueron traducidos por el francés Gabriel Chappuys en 1583, obteniendo una rápida y extensa difusión por toda Europa, siendo imitadas y fuente de inspiración para varios dramaturgos. Por citar tan sólo un ejemplo, el más emblemático quizá por ser el más ilustre, Shakespeare traspuso punto por punto en su drama de *Othello* el cuento “Il moro di Venezia”<sup>2</sup>, conservando incluso el nombre que Giralaldi con gran acierto de auténtico helenista atribuyó a la desdichada heroína:

---

<sup>2</sup> *Othello* corresponde a la *Novella* VII, III Década y *Measure for measure* a la *Novella* V, VIII Década de las *Hecatommithi*.

Desdemona, Dis-daimon, la del espíritu doble, dividido. De la obra de Giraldi, las *Hecatommithi* fue la que menos sufrió del silencio al que nos referíamos al principio pues hasta el siglo XIX, estuvo periódicamente publicada en Italia para bibliotecas populares<sup>3</sup>, lo que testimonia el interés que suscitaba todavía entre un público no especializado. La última edición de las *Hecatommithi* fue la de 1854, en Turín, por Cugini Pomba e Comp., precisamente enmarcada en la colección: "Nuova Biblioteca popolare. Raccolta di novellieri italiani". En la actualidad la investigadora Susana Villari está trabajando en la edición crítica de las *Hecatommithi*.

## 2

Como vemos la investigación actual se centra sobre todo en la reedición del corpus giraldiano. El interés suscitado en estos últimos años por el teatro renacentista, plasmado en distintos festivales internacionales ayuda de manera decisiva a la buena acogida de estas reediciones. Sin embargo, hay un campo de investigación eminentemente fructífero que todavía no se ha tocado: el estudio paremiológico en la obra de Giraldi (que incluye teatro, novela y preceptiva), por cuanto ésta se encuentra impregnada de una constante intención moralizadora, reflejada a menudo a través de paremias (refranes, frases sentenciosas, máximas...). Es este estudio el que hemos elegido para profundizar en nuestra especialización dentro de la obra giraldiana. Hemos iniciado esta labor con su obra narrativa<sup>4</sup>, para a continuación centrarnos en su corpus dramático<sup>5</sup>. De esta manera, tomando como punto de partida la *Orbecche*, es decir, la primera tragedia que Giraldi escribiera, con fecha de 1541, hemos establecido el amplio abanico paremiológico de esta tragedia, así como la red de relaciones paremiológicas intertextuales que aparece de nuevo a lo largo de toda su producción dramática, con objeto de determinar la función que cumplen en la obra y el objetivo que persigue nuestro autor con el uso de las mismas.

Una vez iniciada esta nueva línea de investigación, nuestra intención es seguir con la relación paremiológica de cada una de las restantes ocho tragedias

---

<sup>3</sup> Cf. ROMERA PINTOR, Irene, *Giraldi Cinzio: Metodología y Bibliografía*, Madrid: A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer *Clara Campoamor*, 1998, pp. 76-77.

<sup>4</sup> ROMERA PINTOR, Irene, "Máximas morales en las *Hecatommithi* de Giambattista Giraldi Cinzio", en *Paremia*, 6, Madrid, 1997, pp. 553-8.

<sup>5</sup> ROMERA PINTOR, Irene, "El Uso de las paremias didácticas en la obra dramática de G. B. Giraldi Cinzio", en *Paremia*, 8, Madrid, 1999, pp. 463-8.

giraldianas de manera individual, recogiendo aquellas paremias que aparecen de forma exclusiva en cada obra, trabajando en la actualidad en la tipología paremiológica en la producción dramática de Giraldi. El cierre de esta línea de estudio será el análisis contrastivo de la red paremiológica existente entre sus tragedias y las correspondientes *Novelle*.

### 3

En relación con el estado presente del material crítico: previamente tenemos que señalar que hace unos años hemos llevado a cabo, como instrumento de trabajo para futuros investigadores, una imprescindible ordenación y catalogación del material bibliográfico sobre toda la obra giraldiana, que hemos recogido en un libro monográfico<sup>6</sup>. Esta labor también respondía a la necesidad de establecer una historiografía monográfica y exhaustiva de Giraldi, así como de subsanar la ausencia de tradición historiográfica consolidada sobre los estudios y la obra de este autor. Sin embargo desde 1998 hasta hoy se impone de nuevo un “aggiornamento” bibliográfico no señalado hasta la fecha, teniendo en cuenta que en esta última década del siglo XX hemos asistido a un resurgir de los estudios giraldianos, sobre todo por parte de la crítica anglosajona.

Con objeto de ofrecer una visión de conjunto que no empañe la claridad de la exposición, y para llevar a cabo la relación ordenada del material crítico, hemos realizado la siguiente división por campos y líneas de investigación:

3.1 - En cuanto a los estudios sobre su obra dramática, destacamos el libro de Mary Morrison: *The tragedies of G. B. Giraldi Cinthio: the transformation of narrative source into stage play*<sup>7</sup>, que estudia el conjunto de las tragedias de Giraldi, y que por su carácter general no estudia en profundidad ninguna de ellas. Su objeto principal es rastrear las diferencias y similitudes que vienen originadas por el distinto tratamiento que recibe una obra dramática frente a un relato. Sobresale su labor por cuanto representa una notable aportación de conjunto. En esta misma línea se incluye la aportación de Riccardo Scrivano, *Classicismo ed esotismo nelle tragedie di G. B. Giraldi Cinthio*<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> ROMERA PINTOR, Irene, *Giraldi Cinthio: Metodología y Bibliografía...*, cit., 244p.

<sup>7</sup> Medieval / Renaissance Series, vol. 4. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1997.

<sup>8</sup> En PIEJUS Marie-Françoise (ed.). *Regards sur la renaissance italienne*. Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille. Nanterre: Publidix, mayo 1998, pp. 229-36.

3.2 - En las reediciones u ediciones críticas de una obra concreta, nos encontramos con las tragedias *Gli Antivalomeni*<sup>9</sup>, *Arrenopia*<sup>10</sup>, la comedia *Gli Eudemoni*<sup>11</sup> y, por último con el *Discorso dei romanzi*<sup>12</sup>. El objetivo de estas reediciones, es dotar a los investigadores de un texto actualizado de fácil acceso, lo que, como es bien sabido, constituye la primera tarea del filólogo. Es esta la base sobre la que deben fundamentarse los posteriores estudios críticos al contar con un texto rigurosamente establecido, ya que sin él toda investigación ulterior podría venirse abajo al depender más de la intuición que del estudio científico.

Por nuestra parte respecto de la reediciones realizadas hasta la fecha, nos hemos centrado en aquellas que quedaban pendientes por hacer dentro del corpus dramático giraldiano<sup>13</sup>: *Didone*, *Gli Antivalomeni* y *Euphymia* (de próxima publicación).

3.3 - Las Tesis doctorales realizadas en estos últimos cinco años, abordan de manera general tanto su teoría, como las novelas las *Hecatommithi*, como sus tragedias: Alessia Cordio, *I Tre Dialoghi della vita civile di G. B. Giraldi Cinzio: proposte per un'analisi testuale*, Roma, 1997; Mireia Aldomà García, *La recepción de la novella en España: Los Hecatommithi de Giraldi Cinzio*, Università Autónoma di

<sup>9</sup> HORNE, Philip, *Gli Antivalomeni, An Italian Renaissance tragedy*. Medieval / Renaissance Series, vol. 20. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1999.

<sup>10</sup> *Tre regine* (Maurizio Manfredi, *Semira*; Antonio Decio, *Acripanda*; G. B. Giraldi Cinzio, *Arrenopia*). Taranto: ed. Lisi.

<sup>11</sup> HORNE, Philip. *Gli Eudemoni, An Italian Renaissance comedy*. Medieval / Renaissance Series, vol. 19. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1999.

<sup>12</sup> G.B. Giraldi Cinzio, *Discorso dei romanzi*. BENEDETTI, Laura, MONORCHIO, G y MUSACCHIO, E (ed.). Bologna: Millennium, 1999.

<sup>13</sup> Con objeto de cubrir una laguna de investigación que ha sido señalada, entre otros, por Renzo Cremante (en *Teatro del 500. La Tragedia*. Tomo I. Milano, Riccardo Ricciardi, 1988, p. XI, "Avvertenza" —existe una reedición de 1997—): "Al di là di queste considerazioni, non si può fare a meno di considerare come la notevole fioritura di interpretazioni critiche, generali e particolari, degli ultimi anni, non sia stata ancora accompagnata, tranne numerate eccezioni, da un adeguato lavoro editoriale ed esegetico. Lo aveva già osservato, più di vent'anni fa, Carlo Dionisotti a proposito degli studi giraldiani, non dissimulando la propria preoccupazione per il fatto che una fitta vegetazione critica avesse appunto "messo o tentato di mettere radici su un terreno editorialmente intatto", ed auspicando per l'opera dello scrittore ferrarese, e in primo luogo per l'*Orbecche*, "un apparato storico-letterario, che dia il quadro nel quale e per il quale soltanto, un'opera così nuda di poesia e di pensiero ma indubbiamente distinta da buone intenzioni e da efficaci suggerimenti, ebbe ed ha un'importanza storica". In mancanza di un probusto sostegno filologico e del necessario complemento esegetico, non sempre accade che le interpretazioni vigenti della tragedia cinquecentesca riescano a sottrarsi al rischio di arbitrarie, per quanto suggestive, forzature".

Barcelona, Bellaterra, 1998; Margareth Hagen, *La Tragedia di Giraldo Cinzio: retorica e tematica di un dramma moderno*, Bergen 2000.

3. 4 - En cuanto a las relaciones intertextuales y su preceptiva, nos encontramos con tres intervenciones en congresos: Laura Benedetti con “Giraldo Cinzio e la fine del Romanzo” y Nicole Prunster con “Influence and intertextuality: from Giraldo Cinzio’s *il moro di Venezia* to Shakespeare’s *Othello*”, en el congreso organizado por la AAIS<sup>14</sup>: (Philadelphia, 19-22 abril 2001). En este mismo año señalamos la intervención de Maria Galli Stampino, con “Orality and the Written Text: Giraldo Cinzio’s *Discorso dei romanzi*, the speaking/Singing Body and its Effects”, en el congreso organizado por la RSA/ACMRS<sup>15</sup> (*The Proof of the Promise*: Arizona, 10-13 abril 2002)

3. 5 - Por último, señalamos que la aportación más significativa de los artículos y estudios breves sobre Giraldo es la referente a las repercusiones de su obra, ya sea en un autor determinado, ya en una obra concreta (Debido a la abundancia de material crítico, lo presentamos por orden alfabético en nuestro apartado de bibliografía).

## BIBLIOGRAFÍA

BENEDETTI, S. *Accusa e smascheramento del “furto” a metà del Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G. B. Pigna e G. B. Giraldo Cinzio*, en Gigliucci, R (ed.). *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Roma: Bulzoni, 1998.

BUCHERT, J. R. *Cinthio in the Palace of Pleasure: William Painter’s Translations from Gli Hecatommithi*, “Renaissance Paper Durham”, N, 1969, pp. 1-8.

BULLOUGH, G.; HENNING, S; KIMBROUGH, R; KNOWLES, R; *Another analogue of Measure for Measure*, en HENNING, KIMBROUGH, KNOWLES (ed.). *English Renaissance Drama: Essays in honor of Madeleine Doran & Mark Eccles*. Southern Illinois UP, London, FEFFER & SIMONS, pp. 108-17.

FORTUNATI, Vita, FRANCI, Giovanna, *Narratività e fabula: Dagli Hecatommithi di Giraldo Cinzio all’Othello di Shakespeare*, en TEMPERA, Mariangela (ed.). *Othello dal testo alla scena*. Bologna: CLUEB, 1983, pp. 39-52.

GROSSER, H. *La sottigliezza del disputare*. Firenze: La Nuova Italia, 1992.

<sup>14</sup> American Association of Italian Studies.

<sup>15</sup> Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

- HAGEN, Margarete, "Giraldi Cinzio and the poetics of temperance", en ANDERSSON, DAG AND ERIKSEN, (ed.). *Form and the arts: Theatre, Music and Design*, Roma: Kappa, 2002.
- IVENTOSCH, H. *The Renaissance Pastoral and the Golden Age: a translation of a sonnet of Giraldi Cinthio by Gutierre de Cetina*, "ML" (M), Baltimore, MD, 1970 (85), pp. 240-3.
- JAVITCH, D. *Self-justifying norms in the genre theories of Italian renaissance poets*, "Philological Quarterly", Iowa City, 1988, 67 (2), pp. 195-217.
- KAHANE, H. *Desdemona: a star crossed name*, "Names", New York, 1987, Sept-Dec, 35 (3-4), pp. 232-5.
- KERMODE, F. *Othello into Othello: Shakespeare and Verdi's Librettist*, "Journal of the Shakespeare Society of Southern Africa", Grahamstown, South Africa, 1991, 4, pp. 1-10.
- KLEIN, J.T. *Purloined Passages: Giraldi, Tasso and the Pastoral Debates*, "ML" (M), Baltimore, MD, 1984, jan. 1999, (1), pp. 101-24.
- LUCAS, Corinne, *Realités et espace mental dans les Ecatommiti de Giraldi Cinzio*, en LAROCHE, B (ed.). *L'Après Boccace. La Nouvelle Italienne au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris: Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 297-355.
- LUCAS, Corinne, *Giraldi, critique militant*, en MATTHIEU-CASTELLANI, G. y PLAISANCE, M. (ed.). *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.
- MULLINI, Roberta, *Shakespeare e Giraldi Cinzio: Otello e il gioco con le fonti*, en TEMPERA, Mariangela (ed.). *Othello dal testo alla scena*. Bologna: CLUEB, 1983, pp. 21-37.
- PACE, G.B. *Giraldi on Chaucer*, "The Chaucer Review", 1973, (7), pp. 295-6.
- PATRIZI, Giorgio, *Giraldi Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli Hecatommithi*, en *La novella italiana*. Actas del congreso de Caprarola (19-24 sept. 1988), Roma, Salerno, 1989, tomo II, pp. 885-99.
- PISANI, V. *Un'elegia di G. B. Giraldi Cinthio e il nome di Pavia*, "Paideia", Brescia, 1977, pp. 241-3.
- RAFFAELLI, R. *Trasformazioni teatrali (qualche nota su Otello e su Zelmira)*, "Studi Urbinati" (serie B: scienze umane e sociali), 1995-6, 67, pp. 299-328.
- RAFFAELLI, R. *Noterella giraldiana*, "Studi Urbinati" (serie B: scienze umane e sociali), 1997-8, 68, pp. 287-9.
- RICHMOND, H.M. *Shaping a Dream*, "Shakespeare Studies", Cranbury, NJ, 1985 (17), pp. 49-60.
- SMITH, M.E. *Marlowe and Italian Dido Drama*, "Italic", New York, 1976, (53), pp. 223-35.

TERPENING, R.H. *From Imitation to Emulation: The Fate of "Infelix Dido" in Cinquecento Tragedy*, "Veltro", Roma, 1996, 40: 3-4, pp. 316-20.

VIVIANI, V. *James the fourth di Robert Greene: "Ovvero l'apice della follia"*, "Il lettore di Provinci", Ravenna, 1989, 21 (75), pp. 75-91.