

## Dos heroínas giraldianas frente a frente: Euphimia y Epitia.

Irene Romera Pintor  
*Universitat de València*

...porque fuiste la que espera siempre, la que perdona  
siempre como una madre, como una santa, como algo  
que está sobre todo, como el cielo de nuestra vida...  
*Rosas de otoño, Jacinto Benavente*

Je ne veux pas comprendre (...) Je suis là pour dire non.  
*Antigone, Jean Anouilh*

Resulta tópico decirlo pero no por eso es menos cierto que el s. XVI abarca uno de los momentos de mayor esplendor de la cultura occidental en todos los ámbitos, tanto en las artes como en las letras, y que, dentro de ella, Italia despliega una fecundidad precursora indiscutible. El ducado de Ferrara, a principios de siglo, es un exponente admirable de esta explosión. Alejado de los más tumultuosos vaivenes políticos, se convierte en templado refugio de escritores, humanistas y artistas en general, gracias a la hábil política de sus gobernantes, los príncipes de Este, duques de Ferrara.

En el segundo tercio del siglo, bajo el reinado del cuarto duque, Hércules II, el ducado gozó, además, de un período políticamente estable y por lo tanto particularmente propicio al florecimiento de las artes y de las letras. Son éstos los años en los que Giambattista Giraldi Cinzio, contemporáneo de Hércules II, elabora su obra literaria y preceptiva. Cinzio, por su formación cultural y actividades (fue hasta la muerte del duque, en 1559, su hombre de confianza y su secretario particular, cargo éste que incluía misiones diplomáticas representando a su señor), personifica como nadie el retrato, idealizado sin duda, del perfecto cortesano, tal y como lo describe Baldassar di Castiglione. Lo pone de manifiesto su cultura humanística, su creación literaria, la sincera amistad y lealtad que profesa hacia su señor, así como su intervención en cuantos actos podían prestar fastuosidad y encanto a la vida cortesana del ducado, actos que en Ferrara se desarrollaban en los magníficos escenarios que ofrecían el Castello Vecchio, el Palazzo Ducale, el Palazzo de Schifanoia y las villas y jardines de Belfiore, del Barco, del Belriguardo. Corte fastuosa y al mismo tiempo teatral, con sus ceremonias, sus fiestas, banquetes, partidas de caza, y donde cada elemento se aliaba para que el conjunto brillase como modelo de vida, espejo en el que mirarse y ejemplo digno de imitar...

Dentro de la producción de Giambattista Giraldi Cinzio —dejando de lado las *Novelle* y los escritos teóricos, recogidos en sus *Discorsi*—, destacan nueve obras de teatro, que nacen por un lado de la voluntad de ilustrar su concepción teatral y por otro de la de complacer los deseos del duque escribiendo y representando obras, ya sea para entretenimiento y deleite de la Corte, ya para festejar dignamente grandes acontecimientos, como la visita del Papa Pablo III en 1543, en cuyo honor estaba destinada *Altile*, o el brillante matrimonio de la hija de Hércules II, Ana de Este, con el futuro duque de Lorena, que fue la ocasión propicia para la representación, en 1548, de esa deliciosa comedia de enredos, *Gli Antivalomeni*.

La extraordinaria actividad literaria realizada por Giraldi no deja de asombrar. Además de sus clases de retórica y de filosofía, y de sus obligaciones como secretario del duque, encontró tiempo para producir lo más importante de su teoría dramática, que se podría resumir en la máxima clásica de «delectare, movere et docere» (deleitar, emocionar, educar) y, lo que será su mayor aportación al teatro, para formular un nuevo concepto de tragedia, las tragedias *a lieto fine*, cuyo desenlace feliz responde a la necesidad didáctica de premiar el bien y de castigar el mal. Giraldi consigue que el castigo y la recompensa de las distintas actuaciones aparezcan ante el público como algo justo y posible, al tiempo que verosímil, a través de la responsabilidad que otorga a los personajes respecto de sus propios actos. Así cada una de sus obras se convierte en un «exemplum» del libre albedrío del hombre y, por ende, de su exclusiva responsabilidad sobre sus propios actos, rechazando enérgicamente la idea de que un destino ciego pueda regir su vida. Con ello, Giraldi apuesta decididamente por la doctrina de la Contrarreforma, cuyo principal frente de batalla es precisamente la defensa de la función decisiva de los actos en la salvación o perdición del alma, frente a las teorías de Lutero y su Reforma, que pretendían justificar la salvación eterna por medio exclusivo de la fe y de la predestinación.

E auenendoci poi qualche ñiniñtro,  
La colpa diamo à la Fortuna, ò al Fato,  
Ûol cagion n'è l'ignoranza noñtra, *Didone*, 625-7.

Por otra parte, Giraldi propugna un ideal social que consigue mediante la identificación de la nobleza de sangre con la nobleza del alma, con objeto de que el público/lector<sup>1</sup> asocie la virtud con los personajes nobles, que serán los que sufran las desdichas. De esta manera, los personajes de condición social más baja se ven favorecidos por la ausencia de tales desgracias, quedando a salvo de las traiciones, envidias y maquinaciones que suscita el poder. Se llega así a idealizar la condición de súbdito como la más segura, feliz y apacible de todas. Además, en este contexto, el preceptista ferrarés consigue despertar en el público los sentimientos de piedad y temor necesarios para ensalzar y promover la virtud, principal motor de su creación literaria.

En el corto espacio de dos años, entre 1541 y 1543,<sup>2</sup> desempeñó un enorme trabajo, además de teórico también artístico, que asentó las bases de toda su futura produc-

1. No olvidemos que Giraldi se encuentra al servicio del duque de Ferrara, por lo que no debe sorprender que, en parte para complacerlo, propugne este conformismo social, no sólo en sus *Novelle*, sino también en sus tragedias, con objeto de que el público, en su mayoría súbditos del duque, acabe identificando a éste y a su esposa con los personajes nobles de sus obras.

2. Ya antes de publicar sus *Discorsi*, en una carta dirigida a su amigo Ponzani en 1543, había elaborado, y así lo expresaba, sus principales teorías e innovaciones dramáticas, apartándose de la tragedia de horror al estilo de

ción.<sup>3</sup> Después mantuvo un ritmo algo más sosegado al menos en lo que se refiere a su producción teatral. Sus siguientes obras, salvo el drama histórico de *Cleopatra* —encargo personal del duque—, son todas ellas tragedias a «fin lieto», que se irán escalonando hasta bien entrados los años 60, período en el que posiblemente escribió *Epitia*, antes de que nuestro autor abandonara Ferrara por Pavía, siendo ésta su última obra dramática y también la única que, por razones obvias, nunca llegó a representarse, pues Giraldi ya no gozaba del favor del nuevo Duque, Alfonso II.

Ahora bien, en todas sus obras hay un mensaje clarísimo que se repite bajo distintas formas pero que no varía en su esencia: la esposa debe mantenerse siempre fiel, perdonar y jamás separarse del marido. En esto Giraldi no hace más que recoger y proclamar el sentir de su sociedad, tal y como lo plasman los numerosos libros y manuales dedicados a fomentar la «excelencia» de la mujer, donde se les inculca desde muy temprana edad —en su formación— la virtud de la fidelidad y de la obediencia a padres y maridos cueste lo que cueste.

Estas enseñanzas recorren como un *leitmotiv* toda su obra dramática, desde su primera tragedia *Orbecche*, que acaba en una apoteosis de sangre y furia, hasta *Epitia*, su última producción. Ejemplifica así la fidelidad conyugal como símbolo del bien supremo y sostén de la estructura social. Incluso en sus dos tragedias históricas, escritas por indicación del propio duque, cuyas heroínas, Cleopatra y Dido, venían cargadas con un peso histórico negativo, Giraldi logra destacar y enfatizar el amor sincero y constante que profesan a sus esposos. Su Cleopatra no es la mujer seductora, lasciva y ambiciosa, que tradicionalmente se venía repitiendo, sino una esposa fiel y digna que exclama «viver non posso, morto il signor mio». Por su parte, el personaje giraldiano de Dido mantiene viva la llama de su amor a su difunto marido Sicheo.<sup>5</sup>

Esta fidelidad lleva implícita la obediencia a los padres y al marido. Estando, pues, fidelidad y obediencia íntimamente unidas, como ya señalamos, una y otra deben ser las principales virtudes de la mujer, en la medida en que esta última desempeña una función de importancia primordial: la de mantener la seguridad y la unidad de la célula familiar dentro de la sociedad.

Séneca para iniciar las de «a lieto fine», recuperando el término de «tragicomedia» que conoció en toda Europa una boga inmediata y duradera hasta bien entrado el siglo XVII.

3. La producción giraldiana a la que nos referimos está constituida por las siguientes obras: *Orbecche* (1541), tragedia de horror senequista, que obtuvo un gran éxito no sólo fuera de Ferrara, sino también de Italia, y que se editó un gran número de veces (*Orbecche* es la tragedia que más ediciones ha tenido. De hecho, ha sido la única que fue publicada en vida del autor. De ella hay, desde la *Princeps* de 1543 hasta la muerte de Giraldi en 1573, un total de nueve ediciones: en 1543, 1547, 1551, 1552, 1558, 1560, 1564, 1570 y 1572. Después de su muerte, el número de ediciones de *Orbecche* hasta nuestros días asciende a trece); *Didone*, representada en 1543 y compuesta por indicación de Hércules II, al igual que la tragedia *Cleopatra* y, por último, *Altile*, su primera tragedia «a lieto fine». El trágico y misterioso asesinato de Flaminio Ariosto, joven y prometedor actor que interpretaba el papel de la heroína, Altile, truncó desgraciadamente la representación que iba a celebrarse en honor y en presencia de Pablo III. Flaminio Ariosto ya había cosechado un éxito sin precedentes en su creación del papel de la protagonista en *Orbecche*.

4. *Cleopatra*, v. 1031. Y cf. también los vv. 995-6 y 999-1004: «E, morto lui, tu puoi vivere ancora / Cleopatra infelice? (...) E mirar puoi, / Morto il tuo Marco Antonio, ancora il sole? / Questo non fia, non fia questo giamai. / Tu, Marco Antonio eri la vita mia, / e tu la mia morte anco / Ahi lassa me, sarai, poi che sei morto».

5. *Didone*, vv. 361-9. «Ma uorrei che la Terra pria s'apriſſe, / E m'inghiottirſe nel piu baſſo centro, / E co' fulmini à l'ombre mi cacciaſſe, / A l'ombre de l'Inferno, à la profonda / Notte il gran Giove, ch'io uiolaſſi mai / L'Honeſtà, ò uer le fue ragion ſciogliſſi, / Sicheo primo hebbe il fior de l'amor mio, / E uoglio che lo ſi habbia, e lo ſi ſerbi / Seco puro, & intatto entro al ſepolchro».

Mas Girdi tenía demasiado corazón e inteligencia como para no dejar de subrayar que esta fidelidad no podía ser de sentido único, como tranquilamente lo daban por supuesto la inmensa mayoría de sus contemporáneos varones. Así lo proclama claramente en *Euphímia* por el subterfugio de Juno, la diosa protectora del matrimonio:

E chi di fede in questa parte manca,  
Et ufa crudeltà contra la donna,  
Che gli fía moglie, subito fà cofa,  
Ch'offende i numi de l'eterna fede, *Euphímia*, vv. 1139-42

Esta idea matiza sensiblemente la advertencia anterior al deber de la esposa, que expone Semne en *Arrenopia*:

(...) che quella fede  
Con cui mi strinsi ad Hipolipso prima,  
Sincera serbat'ho, serbata ho pura,  
come serbare honesta donna deve, *Arrenopia*, Acto I, 3.

Girdi sigue haciendo gala de esta misma comprensión en lo referente a la obediencia a los padres. De hecho, si no duda en denunciar sin indulgencia las funestas consecuencias de la desobediencia filial, encarnadas en la desgraciada Euphímia:

Che il dipartirfi dal matur configlio  
Di padre, e madre, è proprio un procacciarfi  
Ruina estrema, e al fin morte crudele, *Euphímia*, vv. 786-8.

también recuerda, con una sensatez llena de moderación, la exhortación de San Pablo, «Padres, no exasperéis a vuestros hijos», haciéndola suya:

Egli è bene ubidire  
À padri certo. Ma deono anche i padri  
Non effer duri à compiacere i figli.  
Et non creder, che padri ne fían, fòlo  
Per far, che cofa mai non habbiam noi,  
À noftra voglia, e tutti i defir noftri,  
Fra i termini de i lor, fiano coftretti, *Gli Antivalomeni*, vv. 1149-55.

Sin lugar a dudas, más de un joven espectador debió de sentirse identificado y lleno de gratitud hacia el bondadoso autor que tan gallardamente rompía una lanza en su favor; más aún en esta deliciosa comedia, *Gli Antivalomeni*, claro antecedente de la «Comedia de los errores» de Shakespeare, celebra el triunfo del amor juvenil en contra de los prejuicios obstinados de un padre demasiado autócrata.

En las últimas décadas, la crítica empezó a realizar una nueva lectura de las tragedias de Girdi, que estaban pasando un largo purgatorio. Se comprobó así que lejos de ser el preceptista monolítico que aplica rígidamente sus recetas en sus obras —como se le venía describiendo— Girdi no sólo es independientemente original con relación a Aristotéles e incluso a Séneca, sino que, como auténtico hombre de teatro en todos los sentidos, se muestra particularmente sensible ante cualquier cambio producido en su entorno social y cultural, así como agudo observador de la naturaleza humana. De

hecho, como ya dijéramos, se encontraba en una situación particularmente privilegiada para estudiarla.

Pero Girdali presenta una faceta todavía más entrañable para nosotros: su defensa a capa y espada de la mujer. En el seno de una sociedad hecha por y para el varón, él admira y valora sinceramente a la mujer, juzgándola muy superior al hombre por el mero hecho de ser mujer. Como el anónimo autor francés del medieval *Jeu d'Adam*, Girdali podría haber escrito:

Mal cuple em fist li criator / Tu es trop tendre et il trop dur<sup>6</sup>

Esta sensibilidad lo capacita para matizar a sus personajes. Girdali confiere a cada una de sus heroínas una densidad propia e irrepetible, que agrieta la superficial visión de estereotipadas apariencias de monotonía, como una crítica apresurada venía repitiendo.

Por comodidad de exposición mantendremos como base de estudio la división en personajes activos y pasivos que tradicionalmente se ha venido asignando a las heroínas girdalianas. Centraremos nuestro análisis en las dos heroínas de Girdali que nos parecen ser el exponente más emblemático de estas dos clasificaciones de pasividad y actividad, y cuyos itinerarios y actitudes vitales son totalmente opuestos. Nos referimos a la luchadora *Epitia* y a la paciente *Eufimia*.

Si muy *grosso modo* podemos aceptar esta clasificación, conviene, no obstante, matizarla sobre manera. Con mayor acierto, Girdali habla de personas *mezzane*,<sup>7</sup> es decir de aquellas que tienen una personalidad compleja, en donde la lucha entre el bien y el mal unas veces se exterioriza y otras no.

6. CHEVAILLIER, J. R. y P. AUDIAT (1932): *Les Textes français*, París, Hachette (cf. en concreto *Jeu d'Adam*: 79, vv. 27-8).

7. A la hora de elegir a qué tipo de personas deben corresponder los héroes de sus tragedias, Girdali se decanta por las que él mismo denomina *mezzane*, por cuanto las acciones de los buenos y de los malos nunca podrán inspirar en el público los sentimientos de compasión y de temor que consiguen las personas *mezzane*: «Le persone d'alto grado (le quali sono mezze tra i buoni e gli scellerati) destano meravigliosa compassione se loro avviene cosa orribile, e la cagione di ciò è che pare allo spettatore che ad ogni modo fosse degna di qualche pena la persona che soffre il male, ma non già di così grave. E questa giustizia, mescolata colla gravezza del supplizio, induce quell'orrore e quella compassione, la quale è necessaria alla tragedia» (*Discorso*, p. 182).

En efecto, el público no podría conmoverse ante una desgracia completamente inmerecida, antes al contrario esta última despertaría una indignación tal que todo sentimiento de compasión quedaría ahogado, y este efecto sería nocivo por cuanto no beneficiaría al *buon costume*: «Le azioni de' buoni adunque non desteranno mai l'orrore e la compassione, quantunque siano condotte a misero fine, perché lor fier accidenti mostreranno una certa crudeltà che porterà con esso lei tanto di orrore, che rimarrà come spenta la commiserazione, né potrà ciò introdurre buon costume alcuno: perocché purgando la tragedia gli animi degli uomini per l'orrore e per la compassione che nascono dalle pene sofferte per gli errori loro, da coloro sui cadono i casi avversi, non essendo in tale azione peccato, non può avere il suo fine la tragedia» (*Discorso*, p. 181).

De igual forma, toda desgracia que el héroe mereciera sería considerada por el público como justo castigo a la maldad de aquél, con lo que tampoco se conseguiría despertar en el público el sentimiento de compasión y de temor que debiera inspirar el héroe de la tragedia: «Similmente le azioni di persone scellerate mai non produrranno tal effetto. Perché male che loro avvenga, si vede loro avvenire per giustizia e per castigo debito alla loro scelleraggine. La qual cosa desiderano di vedere degli scellerati tutti coloro che vivono bene, non che loro sia ad orrore od a compassione la pena che soffrono. Quantunque l'umanità nostra ce ne faccia sentire (per essere anco lo scellerato uomo) non so che di dispiacere» (*Discorso*, p. 181).

De esta manera, los héroes logran conmover a los espectadores, quienes, a pesar de constatar la diferencia social existente entre los personajes de la tragedia y ellos mismos, éstos llegan a sentir compasión de aquéllos por cuanto presentan sus mismas cualidades y defectos. El teatro se convierte así en una reproducción o imagen exacta de la vida real. De ahí que cuando un personaje muere a consecuencia de su culpa, la causa de dicha muerte se debe en parte a errores o debilidades humanas.

(Para toda esta nota, cf. ROMERA PINTOR, I., 1997: 59-60).

Euphimia es la única de entre todas las atribuladas heroínas de Giraldo que, aparentemente, mejor encajaría en la categoría de personajes pasivos en la línea de Griselda. En efecto, padece odiosos maltratos por parte de su marido, que llegan incluso hasta la amenaza de muerte, sin ninguna justificación aparente.

A este cruel trato sólo sabe oponer sus lágrimas y quejas, al tiempo que entona un amargo «*mea culpa*» al reconocer que ella misma es el único artífice de su desgracia por haberse enamorado de un «vil paggetto»<sup>8</sup> y por haberse empeñado en casarse con él en contra de la voluntad paterna.

(...) di male in peggio  
 Me ne uò d'ora in hora, per hauere  
 Amato troppo, chi fù sempre indegno  
 De l'amor mio, nè sò ritrouar modo,  
 Ond'io pol'ja ammollir que' sto empio core,  
 E mi seria à gran gratia, che la Morte  
 Mi sottrahe'ße à que' sta amara uita», vv. 333-9.

Inútiles son sus esfuerzos para intentar complacer a su brutal marido:

tutto quel, ch'io faccio, in danno  
 Mi torna, che non può prego ò humiltade,  
 Fede, od amor, piegar que' l'alma ingrata, vv. 355-7.

Y todo por

(...) hauere  
 Amato troppo, chi fù sempre indegno  
 De l'amor mio, vv. 335-6.

Aún hay más. No conforme con atormentarla, su marido, «il vile» Acaristo,<sup>9</sup> quiere mandarla ejecutar. Como villano que es, disfruta con la idea de humillar y degradar a alguien que sabe muy superior a él, diciéndole que no se dignará a mancharse las manos con su «sangue vile».<sup>10</sup> La desdichada exclama:

Così io figlia di gran Prence sono,  
 Uile chiamata, da chi fù uil seruo  
 Del Padre mio (...), vv. 329-31.

Teniendo que admitir con dolorosa lucidez que Acaristo

(...) s'egli è ben'hor Signore,  
 Per mezzo mio, di questo eccel'lo stato, vv. 332-3.

Con estas clarividentes y desengañadas quejas resultan incomprensibles, a primera vista, su lealtad inquebrantable y su obligación a seguir amándole:

8. *Euphimia*, v. 170.

9. El nombre de Acaristo significa «ingrato» en griego. El personaje encarna así el mal que su propio nombre simboliza.

10. *Euphimia*, vv. 325-8: «Al fin detto hà, che vuol, che il manigoldo / Mi doni un di la meritata morte. / Perch'egli fì s'degnaua di macchiare / Il suo coltello nel mio sangue uile».

Ma perche tu conofca à che rie]ca  
 Quel fermo amor, quella ]incera fede,  
 Con la quale Achari]to hò amato, & amo, vv. 109-111.

Más adelante reafirmandose en la misma idea prosigue:

(...) ne ]on di cor sì lieue  
 Ch'io mi dolga e]er moglie di co]tui,  
 Ch'ele]fi, ]in ne la mia verde etade  
 Per perpetuo ]ignor de la mia mente.  
 Ma ferma ]on ne la primiera fede.  
 Con modo tal, ch'anchor ch'egli mi ]tratij,  
 Non può mutarmi il cor (...), vv. 190-6.

Los espectadores del momento, sobre todo la parte femenina, por muy acostumbrados que estuviesen a oír repetidamente que el adorno principal de la mujer y su mayor virtud consistía en saber perdonar y ser fiel, no debieron salir de su asombro ante semejante mansedumbre.

Pero Euphimia no había sido siempre tan dócil. Ella misma reconoce que todos sus males derivan del obstinado y loco amor que la había embargado por un hombre indigno:

Mi]era me, s'io haue]fi al padre mio,  
 Il Padre mio, ch'ogn'hor ]degnò costui,  
 E cercò di]tornarmi ogn'hor d'amarlo,  
 Creduto, come creder gli deuea,  
 Mi]era non ]arei, come ]on'hora.  
 Ma, oime me]china, che poteuo io fare,  
 S'Amore, oime, m'hauea appannati gli occhi?, vv. 68-74.

Por lo tanto no sólo es culpable de dejarse arrastrar y cegar por una pasión nefasta, sino de haberse rebelado en contra de los deseos de su padre, desobedeciéndole gravemente al casarse con un hombre de condición tan inferior y del que con mucha razón desconfiaba. Ésta es la causa de su amargo arrepentimiento y así se autocastiga de una manera muy consciente para expiar voluntariamente su «van desio» y su pecado de desobediencia. El mismo razonamiento la lleva a rechazar la ayuda del amor desinteresado del príncipe Philone. De ahí que eligiera libremente el heroico sacrificio de mantener a toda costa su lealtad a la palabra dada a un hombre indigno.

La personalidad de Euphimia sufre, gracias a la adversidad de su fortuna, una significativa evolución espiritual. Empieza por mostrarse como un ejemplo de las terribles consecuencias que acarrear el dejarse llevar por el capricho y por el loco amor de casarse con alguien tan desigual e infame, desoyendo la voluntad de su padre y faltando a los deberes que exigían su propio rango y condición. El revés de su fortuna la transforma hasta el punto de que se convierte en modelo de excelencia. Si Euphimia es digna de ser admirada, lo es por su capacidad de autosuperación y porque sabe transformar sus debilidades y sus culpas en virtudes heroicas más allá de lo humanamente previsible.

Y es que, en su exigencia de autoexpiación, Euphimia llega hasta el extremo. Lucha por seguir amando a ese marido indigno. Aún después de muerto Acaristo y por fidelidad a éste, como corresponde a la esposa virtuosa, se resiste a casarse con el leal Philone,

que siempre la había amado. De hecho, se trataba del hombre que le correspondía por su rango y cualidades morales, razones por las cuales el padre de Euphemia lo había designado para que fuera su marido. Además, su boda con Philone hubiera supuesto un merecido premio a tanto sacrificio de expiación.

Ahi, laſa me, quantunque ingiuſtamente  
Stratiata m'habbia, e condannata à morte  
Coſtui, non può non eſſermi marito.  
Et io non poſſo à lui non eſſer moglie,  
Però a Philon direte, ch'io non poſſo  
Non amar quel, che per Signore eleſſi.  
Del cor, de l'alma mia, vv. 3009-15.

Los espectadores asombrados por tanta grandeza de ánimo no podrían menos que repetir con la nodriza:

Queſta mi pare  
La maggior marauiglia, che ueduta  
Fuſſe unqua in terra, vv. 3015-7.

En efecto, sólo ante los ruegos del Senado y para evitar una guerra, consiente Euphemia en casarse con el caballeroso Philone, ejemplo ideal de amante constante y sincero:

Io più inanzi  
Paſſar non voglio, ſe non veggo eſpreſſo  
Il ſuo voler, che più bramo piacerle,  
Che diuenir Signor di tutto il mondo, vv. 3149-52.

En esta obra Giraldis sí que asegura un final feliz tanto para Euphemia, que por fin se autoriza a dar rienda suelta a sus anhelos de felicidad, como reconoce ante el Coro:

Et oue moglie fù d'un'huom maluagio,  
Diuenir uoſtra, con ben certa speme  
Di deuer eſſer tanto con uoi lieta,  
Quanto ella fù con quel crudel dolente, vv. 3184-6.

como para el reino de Corinto, del cual Philone será modelo de gobernantes:

I' ui ringratio;  
E prometto non pur d'eſſer Signore  
Benigno, come vuol la cortesia  
Voſtra ver me, ma non men ben trattarui,  
Che s'à maggiori i' fuſſi stato figlio,  
Et à minor di me io fuſſi padre.  
Preporrò ſempre il uoſtro utile al mio,  
E ſol quello à me fia mai ſempre grato,  
Ch'eſſer d'utile à uoi uedrò, e d'honore,  
Stimando che la uoſtra contentezza  
Sia la mia propria, e il uoſtro utile il mio, vv. 3272-81.



Vemos, pues, que Euphimia dista mucho de ser una Griselda paciente, como algunos críticos la han llamado, en su connotación dual de sufrir y de aguantar. Aún tras una lectura superficial el parangón es insostenible, pues la situación de partida de Euphimia es totalmente opuesta a la de Griselda. En Giraldi, Eufimia es de regia estirpe y heredera del reino, siendo su marido, Acaristo, un «vil paggetto» de condición muy inferior a la suya. Por consiguiente más digna de admiración es su resignación. En Boccaccio, Griselda es hija de un siervo de su futuro marido, socialmente muy por debajo de él y, al igual que hiciera su propio padre Giannúcolo, nunca en su fuero interno se consideró digna de ser marquesa, de manera que los desprecios infligidos eran más comprensibles, tanto más cuanto que vivía dentro de una sociedad todavía muy feudal, con reminiscencias del duro derecho romano, en donde los padres y señores eran dueños de la vida y la muerte de hijos y siervos. Con todo, la diferencia esencial entre las dos mujeres estriba en que Griselda es totalmente inocente: ni ha sucumbido a un amor indigno, ni ha pecado en contra de su padre, como era el caso de Euphimia. Su sumisión se deriva de la conciencia del abismo que la separa de su marido, al tiempo que la sumisión de Euphimia, por el contrario, se debe a la conciencia de sus graves faltas que trata de expiar de esta manera para poder redimirse. Euphimia se convierte por lo tanto en un claro ejemplo de la mujer admirable que propugna la preceptiva giraldiana: aquella que sabe transmutar en virtudes heroicas de lealtad y de amor sus debilidades (su loca pasión por un hombre indigno) y sus grandes fallos (el desobedecer gravemente a su padre). Es una mujer que se redime por medio del sufrimiento y de la humildad, a través de un itinerario interior espiritual, de cada hora, de cada día, y no por ser invisible menos intenso y difícil:

Al Padre mio, quando ad amar coſtui  
 Mi diedi, ch'è cagione hor del mio male.  
 E prego l'ombra Jua, che s'io l'offeſi  
 In amare Achariſto, in liberarlo  
 Da la morte, che con giuſta cagione  
 Adoſſo gli hauea meſſo il Padre mio,  
 Mi perdoni la colpa, poi ch'io ſteſſa  
 Del peccato à me dò la penitenza  
 Del peccato, ch'io feci contra lui, vv. 1414-22.

En definitiva, de personalidad pasiva Euphimia tiene sólo la apariencia. Su energía espiritual bien se puede parangonar con la vitalidad activa de Epitia.

Como ya apuntamos, *Epitia* es la última tragedia escrita por Giraldi y nunca fue representada, ni en vida del escritor ni posteriormente, algo ciertamente desafortunado, pues bien merecía que se representara, como lo es habitualmente «Medida por medida» de Shakespeare, de la que aparece como un claro antecedente. De hecho, es de justicia abogar a favor de Giraldi, que ha dotado a su protagonista de una coherencia y una verdad psicológica muy superiores a la de su correspondiente inglesa, Isabella.

*Epitia* es totalmente distinta de las restantes obras de Giraldi. La acción no transcurre en países lejanos en el espacio y en el tiempo, como la antigua Persia, Egipto o Armenia, sino en la vecina ciudad imperial de Innsbruck, bien conocida de los ferrareses, y en un tiempo cercano: apenas dos generaciones separan los hechos narrados por Giraldi de sus contemporáneos, ya que en ellos es decisiva la figura del emperador Maximiliano I,

cuya muerte en 1519 abrió las puertas del Imperio a Carlos I de España, futuro Carlos V. El emperador actúa como príncipe justiciero y clemente para restablecer el orden perturbado por el egoísmo cobarde y el «van desio» de sus protagonistas masculinos.

Distinta también es la protagonista, Epitia. En primer lugar por su edad: todavía es una adolescente de apenas diecisiete años (como apunta en la *Novella* correspondiente). Pero lo que acentúa su carácter excepcional es que se trata de la única heroína en todo el teatro de Giraldi que no es de estirpe regia, ni siquiera de la alta nobleza, sino una «gentil donna», eso sí con una educación digna de una princesa, a juzgar por su brillante elocuencia, sedimentada en profundos conocimientos de retórica y filosofía, que la hacen digna de haber seguido, con sumo aprovechamiento, las clases del propio Giraldi. Posiblemente, como sugiere Horne,<sup>11</sup> nuestro autor tenía en mente el «currículum» de estudios que él mismo había diseñado para beneficio de las jovencísimas princesas de Este, hijas del Duque Hércules II, que incluía no sólo el estudio de la retórica de Aristóteles, sino también los trabajos de Ptolomeo, Euclides y Erasmo. En segundo lugar, es todavía más relevante el hecho de que Epitia no luce por amor a un esposo (ni siquiera está enamorada de nadie), sino por salvar la vida de su hermano, condenado a muerte por el gobernador Iuriste, por haber violado a una joven campesina. Es pues su profundo y generoso amor fraterno lo que la impulsa a entregarse a Iuriste, confiando ingenuamente en la promesa matrimonial de éste. Giraldi no desaprovecha la ocasión de resaltar una vez más su admiración hacia la mujer, destacando su superioridad y lo equivocado de los prejuicios a favor del varón. Así lo expresa por boca del secretario de Iuriste:

Se ci nasce una femina, ci duole  
 Che nata sia, ma se ci nasce un maschio  
 Ne facciam festa, come che ci paia  
 Che quella apporti danno e apporti questo  
 La conservazion del sangue nostro  
 E l'utile e l'onor de la famiglia;  
 E spesso, spesso avvengon le ruine  
 De le case da' maschi e i disonori,  
 E gli onor da le donne e la salute, vv. 89-97.

Epitia<sup>12</sup> se convierte, por tanto, en la creación de Giraldi más anclada en el entorno social y cultural de la segunda mitad del s. XVI. Es una pena que sus contemporáneos no pudieran disfrutar de su representación escénica, ya que muchos espectadores hubiesen podido reconocer más de una situación vivida, y disfrutado además, de sus largos parlamentos legales y filosóficos. Pues si hubo un país y una época que sintió como nadie la fascinación de la palabra y saboreó el desarrollo de toda clase de argucias dialécticas, fue sin duda la Italia del siglo XVI, de «larga raíz» ciceroniana.

Otro rasgo de carácter que define a Epitia es su enérgica vitalidad, que la hace crecerse ante la adversidad, así como su dura e intransigente obstinación, muy propia de una despiadada juventud, que repugna cualquier concesión. Cuando Ángela, la bondadosa

11. Cf. HORNE, P.R. (1996).

12. El personaje femenino de Portia, en el *Mercader de Venecia* de Shakespeare, hace gala de una mente tan jurídica y filosófica como la de Epitia. Ambas comparten más de un rasgo común: misma juventud, misma claridad de exposición, misma intransigencia que bordea despiadadamente la crueldad. ¿Simples coincidencias o bien otra muestra de la influencia de Giraldi en Shakespeare que ningún crítico ha señalado hasta ahora?

hermana de Iuriste, viene a suplicarle piedad para su hermano, condenado a muerte por el Emperador (después de obligarlo a casarse con Epitia), ésta última le contesta duramente:

Non mi parlate di quest'uom malvagio,  
 Degno di mille croci e mille morti,  
 Che data mi ha cagion di odiarlo sempre.  
 E s'è dannato a morte, a morte vada.  
 Che, se voi meritate appo me molto,  
 Merta egli che gli brami ogni gran male  
 Per l'aspra tradigion ch'egli mi ha usata, vv. 2472-8.

Con la misma insensibilidad rechaza los ruegos de su propia tía, que apela en vano a la gloria que alcanzaría si se mostrase piadosa:

(...) A voi poco util fia  
 Che muoia Iuriste, ma vi fia d'onore  
 Il levarlo da morte e dargli vita, vv. 2480-2

Recordemos cómo, anteriormente, Epitia, ciega de dolor y ardiendo en deseos de venganza por la burla cruel de Iuriste, que había matado a su hermano después de que ella se le entregase, respondía con hosca terquedad a las llamadas a la sensatez de su tía para hacerle abandonar su proyecto de matarlo con su propia mano:

Seguane ciò che può seguir di male,  
 Io ferma son di non mutar pensiero, vv. 1681-2.

Y más adelante vuelve a afirmar:

Il gran dolore onde mi avampa il core  
 Di consiglio non è punto capace.  
 Vinta da l'ira la ragion rimane,  
 E gir mi è forza ove ella a gir m'invita, v. 1675-8.

Sólo accede a acudir al Emperador para que le haga justicia cuando su tía le recuerda que podía utilizar sus grandes dotes de retórica y elocuencia para convencerlo.

E le narriate questo caso atroce  
 Con l'eloquenza che fra l'altre donne  
 Vi face singolare (...), vv. 1693-5.

Con todo, se reserva todo el derecho de vengarse por sus propios medios si el Emperador se negase a hacer justicia:

Ma se questo non fa sua Maestade,  
 Alfine lo farà la mano mia, vv. 1708-9.

La escena siguiente contiene un auténtico «morceau de bravoure». Se trata del largo parlamento en el que Epitia expone sus agravios al Emperador. Es una mezcla de aparente sencillez, llena de dignidad, donde subyacen los más elaborados recursos retóricos para conmover y convencer a su augusto interlocutor. En primer lugar, apela con destreza a la compasión y a la admiración por su abnegado amor fraterno:

Io, misera e infelice, ch'era tutta  
 A la liberazion del mio fratello  
 Intenta sì che sol questo bramava,  
 Veduta la salvezza del mio onore, vv. 1797-1800.

También hace uso del halago sutil que, con tacto e inteligencia, dirige a la persona del Emperador:

Da la simplicità mia misurando  
 Il core altrui e non pensando mai  
 Ch'uom che rapresentava la persona  
 Vostra di fede a me mancar dovesse, vv. 1802-5.

Por último, tampoco desdén recurrente al ardid de su supuesta debilidad femenina (aún cuando Epitia había demostrado sobradamente su fortaleza), que toca irremediablemente la fibra caballerosa de cualquier hombre:

Misera donna e poco men ch'uccisa  
 Sotto il mantel di fede e di giustizia,  
 Che pietà in questo rio caso vi tocchi  
 Di me meschina, e che dia la giustizia,  
 Che tiene in voi il più onorato seggio, vv. 1862-6.

En la escena final, ante el «coup de théâtre» espectacular en donde se descubre que Vico está vivo gracias a la astuta estratagema del Capitán, encargado de ejecutarlo, lo primero que hace Epitia, «questa irata giovane»,<sup>13</sup> como la llama Ángela, es pedir directamente al Emperador el perdón de su hermano, sin acordarse para nada del infortunado Iuriste:

Io prego, sacro e invitto Imperatore,  
 Per la bontà, per la clemenza vostra,  
 Che poscia ch'è piaciuto al Padre eterno  
 Che insino a qui sia vivo il mio fratello  
 Per lo mezzo di questo Capitano,  
 Che in questa parte ha fatto cosa degna  
 D'angel del paradiso, così vivo  
 Darlomi degni la Maestà vostra,  
 (...)  
 Io di tal don mi vi terrò tenuta  
 Non altrimenti che se fosse morto  
 Il mio fratello, e la Maestà vostra  
 Lo mi facesse ritornare in vita, vv. 2735-42 y 2745-8.

El Emperador otorga gozosamente la gracia solicitada, ya que la joven violada había perdonado a su agresor, Vico, quien se casará con ella. Destaquemos de paso otra nota de modernidad en Giraldi, en la medida en que el culpable principal y detonante de la tragedia no aparece nunca en escena. Sólo por referencias externas de los demás personajes sabemos de sus peripecias.

13. *Epitia*, v. 2554.

Ante el despiadado olvido de Epitia, el propio Capitán le recuerda que no estaría de más que ella mostrase la misma compasión hacia Iuriste:

E voi via più di tutti gli altri mesta,  
Chieder vi piaccia a la sua Maestade  
Che doni vita anche al marito vostro  
E menar seco in pace i giorni vostri,  
Se la sua Maestà ve ne fa grazia, vv. 2774-8.

Epitia accede a regañadientes, utilizando oraciones negativas e insistiendo en el hecho de que lo hace por la obligada gratitud que debe al capitán, que había salvado la vida de su hermano.

Poi che tanto ti debbo che mi pare  
Avuta aver da te la vita, al nego  
Non mi vo' porre in quanto ora mi chiedi, vv. 2779-81.

De igual forma, si consiente en aceptar a Iuriste como marido, es por el mismo sentimiento del deber agradecido:

(...) perch'io gli perdono  
Qualunque offesa e per marito mio  
L'accetto, come la Maestà vostra  
Per marito mel die', vv. 2790-4.

¿Qué se podrá augurar sobre la felicidad del futuro matrimonio? Quizá no el infierno, como profetiza Corinne Lucas,<sup>14</sup> pero sí una gélida comunicación. Desde luego, Epitia mantendrá su palabra de fidelidad absoluta hacia Iuriste, no tanto por obediencia al Emperador, como le asegura, cuanto por cumplir con su nuevo deber de esposa:

Non farò altrimenti,  
E perché il debbo e perché anche la vostra  
Maestà mel commanda, vv. 2815-7.

Así, Epitia será leal y fiel, no por consideración hacia su marido, al cual desprecia demasiado, sino por lo que se debe a sí misma y a su propio honor, del cual tiene un alto concepto, tal y como había demostrado a lo largo de toda la obra. Intelectual y racional como es, no parece probable que vaya a sucumbir a un «van desio». Pero eso es el futuro. Por el momento Epitia, joven y beligerante, a la vez que enérgica e independiente, es sin lugar a dudas la figura más atractiva para un público de hoy. Su áspera respuesta a las súplicas de su tía («Io ferma son di non mutar pensiero») se convertirá en el eco —a través de los siglos— de la respuesta dada también a su tío por otra adolescente «airada», encerrada en un mismo rechazo a cualquier concesión, la *Antígona*<sup>15</sup> de Jean Anouilh:

Je ne veux pas comprendre (...) Je suis là pour dire non<sup>16</sup>

14. Cf. LUCAS, C. (1984).

15. Las analogías entre la Epitia giraldiana y la Antígona de Anouilh no acaban aquí. Curiosamente, Antígona se alza también en defensa de un hermano y, como Epitia, ante los ruegos de su tío para hacerla entrar en razón, sólo opone su obstinado rechazo.

16. Cf. ANOUILH, 1964: 65, vv. 1170-2.

Como vemos en estas pinceladas, Giraldi no tiene nada que envidiar, ni en el planteamiento de sus intrigas, ni en agudeza psicológica, a otros dramaturgos posteriores, que la Fortuna —es decir, los críticos— han tratado con mayor benevolencia y atención.

Para terminar una sola observación: esta visión ideal de la mujer en *Euphímia*, custodia fiel del hogar, dechado de virtudes, moralmente muy superior al hombre, capaz de soportar humillaciones y dolor, perdonando siempre, en la línea de la sufrida y sumisa Griselda, tan conveniente para el hombre que encubre así cualquier abuso o infidelidad, no es exclusiva del siglo XVI, muy al contrario. Fue amorosamente cultivada y propagada por una larga línea de escritores hasta casi nuestros días. Todavía bien entrado el s. XX, un Jacinto Benavente, premio Nobel de las Letras, escribió una de sus comedias deliciosamente cursis, a la que puso el poético y crepuscular nombre de *Rosas de otoño*. En ella, sin temor a provocar sonrisas mal disimuladas entre el público, sino muy al contrario, seguro de suscitar una emocionada y aprobadora admiración, hace responder a su protagonista, Isabel, digna hermana de Selene y de Euphímia, ante la incredulidad asombrada de la pregunta de su hijastra, sabedora de las múltiples veces que fuera burlada, la siguiente réplica:

—¿Tú, tú eres feliz?

—Sí, muy feliz (...) para el amor de la esposa, para los amores santos y fieles que saben esperar, son nuestras flores, flores tardías, las Rosas de Otoño: no son las flores del amor, son las flores del deber cultivadas con lágrimas de resignación, con aroma del alma, de algo eterno ¿No es verdad, esposo mío?

Y el telón cae lentamente sobre el marido arrodillado que exclama:

—¡Mi esposa santa! De rodillas para adorarte.<sup>17</sup>

En definitiva, hemos visto cómo, al sacar a la luz la lucha interior y la progresión espiritual de Euphímia, se echa por tierra su tradicional clasificación como personaje pasivo, cuya mansedumbre se hacía inexplicable. Y es que, si se analiza la obra más allá de la apariencia y se destierra el enfoque superficial con el que la crítica la había tratado hasta la fecha, se descubre en ella una fuerza de voluntad poco común y una lucha de superación interior que permite su progresión espiritual. Todo lo contrario, pues, de la mansedumbre y de la pasividad bobalicona con la que la crítica la asociaba. Euphímia consigue alcanzar de esta manera la excelencia que simboliza su nombre («la que es digna de ser alabada»).

Frente a esta intensa lucha interior de Euphímia se encuentra la lucha exterior y tenaz de la joven Epítia, cuya energía y vitalidad había propiciado su, en este caso, evidente y acertada clasificación como personaje activo. Lo que enfrenta a estas dos figuras giraldianas, tan entrañables y atractivas para el espectador moderno, es la eterna oposición entre dos actitudes ante la vida que pueden aparecer antagónicas pero que, en definitiva, son dos realizaciones paralelas de una misma voluntad vital: la de la acción externa, visible en el mundo y la de la acción interior, invisible ante los ojos del mundo.

17. Cf. BENAVENTE, 1942: 595 (tomo II).

## Bibliografía

- ANOUILH, J. (1964): *Antigone*, París, Didier.
- BENAVENTE, J. (1942): *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- CANET, J. L. (1991): «La evolución del estilo trágico en el Teatro Español hasta el Concilio de Trento», en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, ed. de M. CHIABÒ y F. DOGLIO, Viterbo, Union Printing, pp. 283-300.
- 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. En esta nueva reedición destacamos el exhaustivo y muy completo *Aggiornamento Bibliografico* llevado a cabo por Renzo Cremante en las pp. 1119-26).
- (1991): «L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali», en *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, ed. de M. CHIABÒ y F. DOGLIO. Viterbo, Union Printing, pp. 147-71.
- (1997): «Elementi di popolarità nella tragedia del Cinquecento», en *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo*, ed. de M. CHIABÒ y F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, pp. 57-73.
- GIRALDI, G. B. (1583) *Arrenopia*, en *Le tragedie* di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio, Nobile Ferrarese: Cioè *Orbecche, Altile, Didone, Cleopatra, Antivalomeni, Arrenopia, Euphymia, Epitia, Selene*. Al Serenissimo Signor il Sig. D. Alfonso II d'Este, Duca di Ferrara, &. Con Priuilegi. In Venetia, Appresso Giulio Cesare Cagnacini.
- (1853): *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*. Turín: Pomba.
- (1973): *Scritti Critici*, ed. de Camillo GUERRIERI CROCCETTI, Milán, Marzorati.
- (1985): *Cleopatra, Tragedia*, ed. de M. MORRISON y P. OSBORN, Exeter, University.
- (1988): *Orbecche*, en *Teatro del Cinquecento*, ed. de R. CREMANTE, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1988, Tomo I, pp. 261-448.
- (1992): *Altile: The birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, ed. de P. OSBORN, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1992.
- (1996): *Epizia, An Italian Renaissance tragedy*, ed. de P. R. HORNE, Lewiston, Edwin Mellen Press.
- (2004): *Selene. Edizione e commento*, ed. de I. ROMERA PINTOR, Bolonia, Clueb.
- (2006): *Euphymia*, ed. de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.
- (2006): *Didone*, ed. de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.
- (2006): *Gli Antivalomeni*, ed. de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.
- 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.
- 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.

