

# EL REFLEJO DE GIRALDI CINTHIO EN LA INGLATERRA DE SHAKESPEARE

IRENE ROMERA PINTOR

**Abstract** – Without any kind of doubt Shakespeare found in Giraldi Cinthio’s *Ecatommiti* useful scripts, which his genius has explored powerfully in his *Othello* and *Measure for Measure*. For this last work, Shakespeare could also have used Giraldi’s tragedy *Epitia*. The question is if Shakespeare knew enough Italian to read these texts in the original or if he was helped by the literate community of Italian refugees in London. Through a close study of the *Novelle* as well as the tragedy *Epitia*, the nexus between Giraldi and Shakespeare comes in full light. We will mainly focus our attention on Shakespeare’s deep insight into the psychology of the characters –mostly hinted in Giraldi’s works– and his gorgeous use of language.

**Keywords:** Giraldi; Shakespeare; influencias; *novelle*; theater.

## 1. Introducción

La conocidísima *boutade* de aquel provocador nato –de ingeniosa ferocidad– llamado George Bernard Shaw sobre la habilidad de Shakespeare para contar historias con tal que otros las hubiesen escrito antes, se podría extender no solo a toda su generación sino a las anteriores y posteriores hasta nuestros días. Quizá más que en ninguna otra época, los siglos XV y XVI fueron los más proclives en toda Europa a inspirarse a manos llenas –sin ningún falso complejo de plagio– en la inmensa reserva cultural grecolatina que los autores del Renacimiento italiano reelaboraron y adaptaron aumentada por los sucesos que relataban crónicas contemporáneas –“faits divers”– que luego poetas y narradores revestirían de distintos ropajes, brillantes y jocosos a veces, cruentos y patéticos las que más, pero siempre efectivos suscitando admiración y lectura apasionada. De inmediato traducidas, las novelas de Boccaccio, Masuccio Salernitano, Giovanni Sercambi, Bandello, Luigi da Porto, Ser Giovanni Fiorentino y Giovan Battista Giraldi Cinthio, entre otros, sirvieron de punto de partida a los dramaturgos franceses, españoles e ingleses, culminando en los más grandes, como nuestro Lope en España y Shakespeare en Inglaterra, en obras de arte de belleza imperecedera. La Crítica ha estudiado profusamente las evidentes y numerosísimas huellas italianas en los distintos autores europeos dentro de este amplio intercambio cultural.

De hecho, de entre toda la producción teatral de Shakespeare, *Othello* y *Measure for Measure* son las dos obras que más a las claras demuestran su deuda con Giraldi. Aunque la Crítica sigue rastreando sus huellas: Donatella Diamanti al cotejar la *Novella* 8, de la II *Deca* de las *Ecatommiti*, encontró un paralelismo sugerente entre el cuarteto de amores juveniles contrariados con los de esta deliciosa “féerie” titulada *El sueño de una noche de verano* (cfr. Diamanti 1992). Por otra parte, Gabriele Fattorini, señala recientemente (cfr. Fattorini 2018, p. 242) que:

[...] gli Intronati ottennero il loro primo grande successo il 12 febbraio 1532 [...] recitando [...] una commedia intitolata *Gl'Ingannati*, che avrebbe avuto enorme successo, tanto da rappresentare la fonte per la *Dodicesima notte* di William Shakespeare, oltre che di una novella del nostro Giraldi Cinthio (*Ecatommiti*, V 8).

En efecto, son muchas las similitudes con respecto al argumento de la Comedia de Giraldi *Gli Eudemoni*, argumento que a su vez Giraldi trata en sus *Ecatommiti* V 8. Por ello, ciertamente nos parece necesario que se lleve a cabo este estudio en futuras investigaciones giraldianas.

## 2. Giraldi y Shakespeare<sup>1</sup>

Nuestro propósito es centrarnos en dos autores emblemáticos: el teórico, dramaturgo y novelista de la Corte Estense, Giambattista Giraldi Cinthio, y el poeta dramaturgo de la Corte de Isabel I Tudor y de su heredero Jacobo I Estuardo: William Shakespeare. Ambos fueron importantes protagonistas en la época quizás de mayor esplendor cultural de ambas cortes y ambos siguen asociados en una fama común pues no podemos hablar de Shakespeare sin mencionar a Giraldi. Nos ceñiremos al nexo que une dos obras del bardo de Stratford a las del “nobile ferrarese”: *Othello* y *Medida por Medida*. Estas dos obras fueron escritas presumiblemente a finales de los años 90 del siglo XVI y representadas con apenas un mes de diferencia ante el nuevo rey Jacobo I, hijo de la desafortunada María Estuardo, heredero de la *flamboyante* en todos los sentidos Isabel I, hija del uxoricida Enrique VIII y última de la sangrienta dinastía Tudor.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Nota preliminar:

Para las citas de las dos *Novelle* de Giraldi (*Deca* III, *Novella* 7, pp. 612-626 y *Deca* VIII, *Novella* 5, pp. 1470-1485), utilizamos la edición de Villari (2012); para las citas de la obra de teatro *Epitia* de Giraldi, la edición de Horne (1996). Para las citas de *Othello* utilizamos la edición de Ridley (1972); para las citas de *Measure for Measure* la de Bawcutt (1998).

Inútil es recordar que las *Ecatommiti* son una recopilación de cien novelas, escritas siguiendo el modelo del *Decameron* de Boccaccio, y desarrolladas en diez Jornadas, cada una de las cuales está destinada a ilustrar un tema de interés general. Muy pronto fueron traducidas al francés y al español. Puede, como sugieren algunos críticos, que también hubiese una versión inglesa. Si así fue, ésta se perdió. Tenemos la versión de Chappuys<sup>3</sup> que presumiblemente fue la que cotejó Shakespeare. Conviene considerar brevemente la *vexata quaestio* de sus conocimientos lingüísticos. Además del “small latin and less greek”, como le atribuyó su amigo y gran admirador Ben Jonson, Shakespeare conocía el francés puesto que incluyó en su drama histórico *Henry V* algunos parlamentos cortos, en verdad, en ese idioma.<sup>4</sup> Por lo tanto Shakespeare podría haber hecho buen uso de la traducción de Chappuys. Pero también podría haber ido directamente al texto italiano como buena parte de la Crítica opina actualmente<sup>5</sup> e incluso haber tenido acceso a la tragedia *a lieto fine* de Giraldi: *Epitia*. En Londres se había formado un amplio círculo de emigrados reformistas italianos. Este grupo de emigrantes tomaba una parte activa en la difusión y estudio tanto de la lengua como de la producción literaria italiana. Uno de los más importantes eran los Florio, Michelangelo y John, padre e hijo respectivamente. John Florio fue autor del primer diccionario italiano-inglés que se publicó.<sup>6</sup> Otro de los miembros importantes de este círculo no menos activo era Giacomo Castelvetro, refugiado en Londres, sobrino de este Ludovico Castelvetro, amigo de Giraldi, cuya defensa adoptó tan gallardamente (cfr. Romera Pintor 2013; Villari 1996, p. 370, carta 101). Sin llegar al extremo de la actual sociedad de estudios florianos que afirma la estrecha colaboración de John Florio con Shakespeare y que incluso le atribuye la autoría de algunas de sus obras, es presumible conjeturar que tanto los Florio como Giacomo Castelvetro fuesen los perfectos intermediarios entre el bardo y los textos originales italianos.

<sup>2</sup> Tanto las trágicas vivencias de María Estuardo como las crueles truculencias de Enrique VIII y su apostasía, que arrastró a toda Inglaterra fuera de la Iglesia católica, dieron amplio juego a dramaturgos y novelistas contemporáneos y posteriores.

<sup>3</sup> Cfr. *Le premier et le second volume des Cent Nouvelles de M. J. B. Giraldy Cinthien gentilhomme ferrarais, contenant plusieurs exemples et notables histoires, partie plaisantes et agréables qui tendent a blâmer les vices et à former les moeurs d'un chacun: mis d'italien en français* par Gabriel Chappuys Tourangeau, Paris, Abel Langelier 1583-84, 2 vol. Dédicaces à la duchesse de Retz et au duc d'Epéron.

<sup>4</sup> Además de alguna que otra exclamación esporádica en francés los pasajes más largos se encuentran en IV, 4 cuando capturan a un soldado francés y en V, 2 con la entrevista del rey Enrique V a su futura esposa Katharine, hija del rey francés.

<sup>5</sup> Cfr. Bragantini 2017, pp. 75-89.

<sup>6</sup> *A world of words*, 1ª ed. Vocab. Inglese italiano 1598 y 2ª ed. 1611.

### 3. Las Fuentes de la *Novella* 7, *Deca* III, de Giraldi y de *Othello*

Es innegable que Shakespeare encontró en Giraldi sugestivos guiones tanto para *Othello* como para *Medida por Medida*, guiones que su genio iba a explotar y desarrollar magistralmente. A diferencia de *Medida por Medida*, la única fuente que utilizó Shakespeare para crear este soberbio drama de furia y de celos –*Othello*– es la *Novella* de Giraldi (*Deca* III, *Novella* 7 de las *Ecatommiti*), cuyo tema es la infidelidad conyugal. No es quizá una casualidad que esta *Novella* se sitúe tras otra cuyo asunto principal es la astucia desarrollada por un marido burlado que, para salvar su honor, procura la muerte de la adúltera con la estratagema de un accidente, tal y como idea el Moro con Desdémona, para igualmente ostentar a continuación un luto riguroso. Encontramos bastantes similitudes entre las dos narraciones, como es la ausencia de nombres propios para identificar a los personajes, solo caracterizados por su aspecto exterior –“un gentilissimo gentiluomo” y su mujer “la più bella donna che fosse”– y sobre todo la feroz venganza secreta del marido seguida por una gran demostración de luto.

Veamos ahora la sipnosis de la *Novella* fuente de *Othello*. Curzio, que es el narrador, antes de empezar, proyecta ya una nueva luz sobre los distintos casos de infidelidad conyugal: el de las injustas muertes de esposas fieles a causa de infundadas sospechas y celos monstruosos provocados por insidia maligna de un perverso que conducen a la muerte de un inocente. Estas reflexiones al *incipit* de la narración van a aclarar singularmente la acción que se desarrollará a continuación. Sabemos, pues, que una esposa va a ser acusada de infidelidad sin culpa alguna y, lo que es más patético, por la necedad y ligereza de un esposo enamorado y sin embargo propenso a creer las calumnias de un malvado, lo que provocará dolor y muerte para todos. Aquí está ya *in nuce* toda la tragedia, tanto de la *Novella* de Giraldi como del *Othello* de Shakespeare.

Ahora bien, nos podemos preguntar ¿cuál es la fuente de la fuente? ¿Quién fue ese moro “molto valeroso”? La verdad es que la Crítica no ha podido aclarar mucho y frente a la auténtica proliferación de los distintos tratamientos de un mismo tema, como veremos más adelante, para *Medida por Medida*, aquí escuetamente solo encontramos la *Novella* de Giraldi que no aclara absolutamente nada sobre su procedencia. Giraldi solía sacar sus intrigas de hechos diversos ocurridos realmente y narrados en las Crónicas o transmitidos por tradición oral dentro del acervo común clásico. A principios del siglo XX, C. Segrè (1909) recoge que en 1508, la esposa de un noble veneciano Gobernador de Chipre, Cristoforo Moro (de ahí la confusión entre apellido y gentilicio) murió en circunstancias extrañas durante su viaje de regreso a Venecia. Esta muerte, no muy bien definida teniendo en cuenta que

la esposa era joven y muy bella, dio pábulo a toda una serie de rumores. Puede ser una conjetura plausible que Giraldi hubiese recogido algunos de estos rumores para plasmarlos en su *Novella*, aunque desgraciadamente casos de celos infundados, si bien no siempre terminasen de manera tan trágica, no debían de faltar en una sociedad tan pendiente de las apariencias, con un sentido del honor exacerbado y que se desenvolvía además en el “nido de víboras” de una corte principesca. Al igual que en la precedente *Novella*, Giraldi omite dar nombres salvo el de la inocente esposa. Convierte a sus personajes casi en categorías abstractas: el Capitán Moro “molto valoroso”, el Alfiero “di bellissima presenza”, pero “di vilissimo animo”, encubierto por sus palabras “alte e superbe”, el “capo di squadra, carissimo al moro”. Solo tiene nombre la que será el detonante y la causa de la tragedia. Esa “virtuosa donna, di maravigliosa bellezza Disdemona chiamata”. Así queda expuesta a plena luz la esposa que va a dominar toda la *Novella*. La elección de este nombre es uno de los mayores logros de Giraldi. “Nomen, omen”, según la tradición clásica. El nombre determina el destino. En su primer significado Disdemona significa en griego infeliz, desdichada.<sup>7</sup> Pero podemos sugerir otra etimología que arroja una luz inquietante sobre la personalidad de Desdémona, la de “dis-daimon”, la que tiene su espíritu dividido o doble. Permite sospechar que bajo una apariencia límpida y pura, Desdémona pueda abrigar revueltas inconscientes y turbias, lo que Shakespeare aprovechará para que Yago sugiera malignamente futuras pulsiones eróticas hacia Cassio y repulsas hacia su marido.<sup>8</sup> Es obvio lo que Shakespeare debe a Giraldi para la creación de su *Othello*: desde el nombre de la heroína hasta la personalidad de los distintos personajes.

### 3.1. El Moro y Othello

A primera vista, las diferencias entre la *Novella* de Giraldi y esta soberbia tragedia de Amor y Muerte, envuelta en una *fearful madness* parecen

<sup>7</sup> Como señala en nota Susanna Villari (nota 1, p. 613: “*Disdemona*: il nome, foggiato sul greco (‘infelice’), preannuncia la misera sorte della protagonista, come i narratori osserveranno a conclusione del racconto (cfr. III 8 2)”. Este significado de desdichada es el que eligen los miembros de la Brigada para censurar duramente a los padres de la joven por habérselo impuesto pues así han determinado el desgraciado destino de su hija.

<sup>8</sup> Cfr. *Othello*, II, 1, pp. 62-63, vv. 221-234: “mark me, with what violence she first lov’d the Moor, but for bragging, and telling her fantastical lies; and will she love him still for prating? [...]. Her eye must be fed, and what delight shall she have to look on the devil? When the blood is made dull with the act of sport, there should be, again to inflame it, and give satiety a fresh appetite, loveliness in favour, sympathy in years, manners and beauties; all which the Moor is defective in: now, for want of these requir’d conveniences, her delicate tenderness will find itself abus’d, begin to heave the gorge, disrelish and abhor the Moor; very nature will instruct her to it, and compel her to some second choice”. Esta idea la desarrolla ampliamente Gigliucci (2018, pp. 45-56).

abismales. Pero si las analizamos más de cerca veremos unas llamativas similitudes entre estos dos autores, obviando el hecho de que una dramatización requiere un tratamiento distinto. Por supuesto, Shakespeare tiene que condensar la acción en dos días, o mejor en dos largas noches cuajadas de acontecimientos, mientras que Giraldi había demorado la acción a lo largo de varios días, incluso meses.

Shakespeare invierte los presupuestos de la *Novella* que empezaba con la presentación del matrimonio feliz aunque desigual del Moro y Desdémona. El primero en aparecer en escena es Yago, trasunto del Alfiero, artífice y motor en ambas obras de la tragedia. Con cuánta maestría va a desarrollar Shakespeare todos y cada uno de los matices apuntados por Giraldi en la creación de este portentoso genio del mal. Con la salvedad de la “bellissima presenza”, Shakespeare ahonda psicológicamente en la “piú scelerata natura che mai fosse uomo del mondo” y, sobre todo, en el peligro que encierran sus palabras “alte e superbe”. Ambos, el Alfiero y Yago, saben aprovechar la ingenua nobleza del Moro / Othello para ganar su total confianza. Este fingido cariño y lealtad es una de las trampas en las que caerán ambos. Lo que Giraldi señala escuetamente: “Era questi molto caro al moro, non avendo egli delle sue cattività notizia alcuna” (p. 615), será profusamente desarrollado por Shakespeare a lo largo de toda la tragedia. Othello reiterará sus marcas de confianza hacia Yago, “this fellow’s of exceeding honesty” (III, 3, p. 109, v. 262).

Tanto el Alfiero como Yago saben esperar –con bien planeada astucia– el momento preciso para dañar, en el caso de Giraldi a Desdémona a través de Othello y en el caso de Shakespeare a Othello a través de Desdémona; es otra de las inversiones que Shakespeare imprime al relato de Giraldi. La causa del resentimiento y del odio de ambos hombres es distinta: en Giraldi, es el haber sido desdeñado por Desdémona lo que le mutó “l’amore ch’egli portava in acerbissimo odio”. En Shakespeare, es la frustración de haber sido postergado a favor de Cassio, trasunto del Capo di Squadra giraldiano. A lo que también se añade la sospecha de que Othello hubiese podido beneficiarse de su mujer: “[...] I hate the Moor, / And it is thought abroad, that ‘twixt my sheets / He’s done my office” (I, 3, p. 45, vv. 384-386). A continuación, en la tragedia, Yago despierta a gritos con palabras soeces llenas de sobreentendidos obscenos a Brabantio –padre de Desdémona– proclamando el matrimonio secreto antinatural entre “an old black ram” y su “white ewe”, sin mencionar a Othello por su nombre y continúa groseramente:

[...] you’ll have / your daughter cover’d with a Barbary horse; you’ll / have your nephews neigh to you; you’ll have / coursers for cousins, and gennets for germans (I, 1, p. 10, vv. 110-113).

Después de este violento despertar de Brabantio, –inexistente en Giraldi– vamos a ver en la escena siguiente (tanto en el juicio ante las autoridades venecianas incoado por éste, como en los parlamentos de Desdémona) la huella patente del ferrarés. Brabantio acusa a Othello de haber seducido a su hija con artes mágicas. La defensa de éste avalada por el testimonio de Desdémona sigue puntualmente la pauta dada por Giraldi: fue de su “virtù” de la que se enamoró y no “tratta da appetito donnesco”. La palabra “virtù” cubre un amplio campo semántico en el s. XVI. No solo consiste en valores éticos, sino que significa también valor y arrojo físico. Shakespeare va a desarrollar bellamente cada una de las connotaciones implicadas en estos dos alegatos de Desdémona:

Still question'd me the story of my life, / From year to year [...] / [...] /  
Wherein I spake of most disastrous chances / [...] / [...] and with a greedy ear  
/ Devour up my discourse [...] / [...] / She gave me for my pains a world of  
sighs; / [...] / She lov'd me for the dangers I had pass'd, / And I lov'd her that  
she did pity them (I, 3, p. 28, vv. 129-130 y 134; p. 29, vv. 149-150; p. 30, v.  
159; p. 31, vv. 167-168).

Más adelante Shakespeare<sup>9</sup> hace retomar a su Desdémona los mismos argumentos de Giraldi<sup>10</sup> para seguir a su esposo a Chipre tras su nombramiento y no quedarse al abrigo en su casa. También, las tretas del Alfiero / Yago son en esencia las mismas: abuso de la credibilidad infantil del Moro / Othello, atizando sus celos por la generosa intercesión de Desdémona en ambos casos a favor del Capo de Squadra / Cassio, caído en desgracia e incurrido en la ira del Moro / Othello. En Shakespeare por una bien tramada treta de Yago. En Giraldi por una fatal casualidad. Como vemos, un desglose atento de las secuencias actanciales de la *Novella* y del campo semántico de su lenguaje pone de manifiesto hasta qué punto siguió fielmente Shakespeare el guión de la *Novella*, solo diferenciado en el truculento final. El asesinato chapucero de la esposa en Giraldi contrasta con el ritual mortuorio impregnado de una extraña dulzura en Shakespeare. Sin embargo, un eco de esta repugnante escena, donde el Alfiero remata a la infeliz y “spezzatale la testa” se percibe en la furia de Othello cuando con Yago –lo mismo por cierto que el Moro con el Alfiero–<sup>11</sup> discute el modo de matarla:

<sup>9</sup> Cfr. *Othello*, I, 3, p. 35, vv. 248-250: “That I did love the Moor, to live with him, / My downright violence, and scorn of fortunes, / May trumpet to the world [...]”.

<sup>10</sup> Cfr. *Ecatommiti*, p. 614: “[10] Disdemona, ciò inteso, «Deh », disse, «marito mio, che pensieri son questi, che vi vanno per l’animo? A che lasciate che cosa tal vi turbi? Voglio io venire con voi, ovunque anderete [...] Però voglio che vi apparecchiate al viaggio, con tutta quella allegrezza che merita la qualità del grado che tenete”.

<sup>11</sup> Cfr. *Ecatommiti*, p. 623-624: “[48] E discorrendo l’uno con l’altro se di veleno o di coltello si devesse far morir la donna, né accettandosi questo, né quello da loro, disse l’alfiero: «Un modo mi è egli venuto nella mente, che vi sodisfarete e non se ne avrà sospetto alcuno [...] Morta ch’ella

Oth. I will chop her into messes... Cuckold me!

Iago. O, 'tis foul in her.

Oth. With mine officer!

Iago. That's fouler.

Oth. Get me some poison, Iago, this night; I'll not expostulate with her, lest her body and beauty unprovide my mind again, this night, Iago.

Iago. Do it not with posion, strangle her in her bed, even the bed she hath contaminated.

Oth. Good, good, the justice of it pleases, very good (IV, I, p. 146, vv. 196-205).

Todos y cada uno de los elementos del drama están en la *Novella*: el pañuelo bordado que también la Amante / Blanca intentará reproducir; y la amistad de la infortunada Desdémona con la mujer del Alfiero / Emilia, confidente de su ama a la que intenta consolar cuando ésta le confía su turbación e inquietud al ver el cambio sufrido por su marido: “[...] Egli soleva essere verso me tutto amore, ora da non so che pochi giorni in qua, è divenuto un altro [...]” (p. 621).

### 3.2. *El Alfiero y Yago*

Con todo, la semejanza más evidente entre los dos autores reside en el tratamiento de sus villanos. El Alfiero / Yago son maestros en utilizar un lenguaje perverso y manipulador cargado de reticencias para desinformar la realidad utilizando frases sin acabar, palabras ambiguas y ambivalentes. Esta palabra “mistificada y mistificadora” es idéntica en ambos autores aunque, como hemos señalado, Shakespeare da rienda suelta a su genio para desarrollar magistralmente lo que Giraldi solo apunta. La insondable hipocresía de Yago y el increíble uso que sabe hacer de la palabra para mistificar, obnubilar, manejar a su antojo a todas y a cada una de las personas que lo rodean, empezando por su mujer, es absolutamente hipnótico. Al final de la obra la palabra de Yago ha conseguido su propósito: crear la locura homicida de Othello con su consiguiente estela de muertes. Yago no necesita ni quiere hablar, todo está cumplido más allá de sus deseos –no contaba con la confesión de su mujer que deja a descubierto todos sus crímenes– y se encierra en un mutismo absoluto: “Demand me nothing, what you know, you know, / From this time forth I never will speak word” (V, 2, p. 194, vv. 304-305).

sarà, faremo cadere parte del palco e romperemo il capo alla donna, fingendo che una trave, nel cadere, rotta gliel'abbia e uccisa. E a questo modo non sarà persona che di voi pigli sospetto alcuno, stimando ognuno la sua morte essere venuta a caso». [49] Piacque al moro il crudel consiglio [...]”.



“I never will speak word”: efectivamente ya no necesita hablar, todo está cumplido. Esta naturaleza intrigante y capciosa que Shakespeare desarrolló a lo largo de cinco actos Giraldi la plasmó en pocas líneas:

Perché, quantunque egli fosse di vilissimo animo, copriva nondimeno coll’alte e superbe parole e colla sua presenza di modo la viltà, ch’egli chiudea nel core, che si scopriva nella sembianza un Ettore od uno Achille (p. 615).

El tercer Acto de *Othello* –bisagra de la tragedia al que algunos críticos han llamado el de la seducción de Yago hacia Othello– es un extraordinario exponente de hasta qué extremo logra un hombre inteligente y audaz exclusivamente por medio de su palabra manipular a otro de mente más débil hasta convertirlo en cera blanda entre sus manos. Tanto la *Novella* como el drama se basa en el poder de la palabra sobre el hombre. Ni el Alfiero ni Yago tienen una realidad en la que basarse: lo crean todo de la nada. Idéntica estrategia, como idéntica la treta del proyectado y frustrado asesinato del Capo de Squadra / Cassio. Idéntica es también la respuesta cuando Othello pide pruebas concretas, en la primera escena del acto IV, que va a ser determinante para decidir el crimen. Yago idea la misma mascarada que el Alfiero: la clásica escena gestual que un espectador –lo bastante cerca para ver pero lo suficientemente lejos para no oír– interpreta falsamente, escena que tanto juego ha dado en la Comedia pero que aquí ambos autores convierten en trágico malentendido. La ocasión que buscaba el Alfiero / Yago se presenta haciendo que el Moro / Othello observe a distancia su conversación con el Capo de Squadra / Cassio y le va a hacer creer en ambas obras al ya casi convencido y enloquecido marido que está comentando entre risas y burlas su relación amorosa con Desdémona.

Rattenne il moro il furore [...] E al capo di squadra parlò un giorno costui, che il moro era in luogo onde gli poteva vedere insieme ragionare. E parlandogli di ogn’altra cosa che della donna, faceva le maggiori risa del mondo e mostrando di maravigliarsi, facea di molti atti e col capo e colle mani, come che udisse cose maravigliose. [35] Il moro, tosto che gli vide partiti, andò verso l’alfieri per sapere ciò che colui detto gli avesse. Questi, doppo aversi fatto lungamente pregare, al fin gli disse: «Non mi ha egli celata cosa alcuna e mi ha detto che [...] (p. 620).

Obsérvese de paso la dramatización gestual de esta escena por Giraldi quien – no lo olvidemos– es también dramaturgo y que Shakespeare recoge puntualmente:

Stand you awhile apart, / [...] / [...] but encave yourself, / And mark the jeers, the gibes, and notable scorns, / That dwell in every region of his face; / For I will make him tell the tale anew (IV, 1, p. 139, v. 74; p. 140, vv. 81-84).

La misma calumnia es repetida<sup>12</sup> y la misma cólera demuestran el Moro / Othello amenazando al intrigante casi con las mismas palabras<sup>13</sup> si no entrega una prueba ocular. Ambos villanos en Giraldi y en Shakespeare poseen la misma funesta prueba del pañuelo. El Alfiero porque lo robó y Yago por nefasta casualidad. Desdémona lo pierde y Emilia, la mujer de Yago, lo encuentra y se lo entrega al marido ignorando sus siniestros designios. En ambos autores la infeliz Desdémona incurre en la mentira ante su enfurecido esposo para ocultar la pérdida del pañuelo:

[36] Il moro [...] un giorno [...] le chiese il pannicello. [37] La infelice, che di questo avea molto temuto, a tal dimanda divenne nel viso tutta fuoco [...] e finse di cercarlo e, doppo molto averlo cercato, «Non so», disse, «com'ora non lo ritrovi. L'avreste voi forse avuto?». «S'avuto lo avessi», disse egli, «perché te lo chiederei io? Ma ne cercherai piú agiatamente un'altra volta». [38] E partitosi [...] (pp. 620-621).

La reacción azorada de la esposa en la *Novella* giraldiana se corresponde casi exactamente en Shakespeare con la turbación de Desdémona, que igualmente intenta desviar la conversación ante la insistencia frenética de su marido que le reclama incesantemente el pañuelo:

Des. Why do you speak so startingly and rash?  
 Oth. Is't lost? is't gone? speak, is it out o' the way?  
 Des. Heaven bless us!  
 Oth. Say you?  
 Des. It is not lost, but what an if it were?  
 Oth. Ha!  
 Des. I say it is not lost.  
 Oth. Fetch't, let me see it.  
 Des. Why, so I can sir, but I will not now (III, 4, p. 128-129, vv. 77-84)

Cierto que Shakespeare parece ahondar mucho más en la turbia psicología de Yago: desarrolla todas y cada una de las connotaciones que Giraldi solo apunta, a partir de los múltiples repliegues de su hipocresía y envidia patológica encubierta con bellas palabras. Lo único que Shakespeare omite es el añadido de la “bellissima presenza” en el Alfiero, fruto de la experiencia

<sup>12</sup>Cfr. *Ecatommiti*, p. 620: “Non mi ha egli celata cosa alcuna e mi ha detto che si ha goduto della moglie vostra ogni volta che voi, coll'esser fuori, gli ne avete dato tempo, e che l'ultima fiata ch'egli è stato con lei, gli ha ella donato quel pannicello da naso, che voi, quando la sposaste, le deste in dono”.

<sup>13</sup>Cfr. *Ecatommiti*, p. 618: “[26] Il moro allora, tutto cruccio, «Se non mi fai», disse, «vedere cogl'occhi quello che detto mi hai, viviti sicuro che ti farò conoscere che meglio per te sarebbe che tu fossi nato mutolo!»”. Cfr. *Othello*, III, 3, p. 115, vv. 366-368: “[...] give me the ocular proof, / Or by the worth of man's eternal soul, / Thou hadst been better have been born a dog”.

cortesana del italiano, que siempre se desarrolló en un mundo donde las apariencias primaban sobre todo lo demás.

Tanto el Alfiero como Yago son exponentes de estos seres que no soportan la virtud ajena ni su felicidad. Solo les embarga un profundo resentimiento y una envidia maligna por saberse incapaces de poseerlas. Su única meta, obsesiva y corrosiva, es conseguir la destrucción de estos a los que sienten superiores a ellos mismos. Para definirlos podríamos parafrasear a Baudelaire: “Il est des êtres épris du triste amour du mal”.

#### 4. Las fuentes de *Medida por Medida*

No es quizá casualidad que *Othello* y *Medida por Medida* se siguieran tan de cerca. Aún cuando no se conozca a ciencia cierta su fecha de composición, sí sabemos que ambas fueron representadas a finales de 1604 a pocos días de intervalo con ocasión de las festividades navideñas y en presencia de los soberanos ingleses.

Ahora bien, si como indicábamos al principio, en el caso de *Othello* solo contamos con la séptima *Novella* de la tercera *Deca*, para *Medida por Medida* nos encontramos con una auténtica maraña de fuentes que de una manera u otra pudieron contribuir a su construcción y al desarrollo de sus caracteres (Cavalchini 1968; Fortunati, Franci 1983; Gigliucci 2013; Marrapodi 1988, 2000; Mullini 1983). El tema de la *monstrous ransom* (Lascelles 1953) exigido a cambio de la vida en algunos casos de un marido, en otros de un hermano, se encuentra muy difundido desde el s. XV en toda Europa. Su antecedente más lejano se puede rastrear en un sermón de San Agustín, como recuerda Roberto Gigliucci (2013) entre otros críticos. El núcleo fundamental es siempre el mismo: un joven ya sea soltero o casado es condenado a muerte, bien por haber sido hecho prisionero, bien –en la mayoría de los casos– por haber violado a una mujer virgen o casada. La esposa –o en su caso, la hermana– va a suplicar al juez la vida del marido o hermano. Aquel accede a condición de que ella se le entregue: es la *monstrous ransom*, como la definió Mary Lascelles. Pero el juez no cumple su promesa, unas veces por cobardía, otras por pura maldad. La mujer atrozmente burlada acude a la instancia superior que gobierna el país. Obtiene justicia y después de obligar al culpable a casarse con la desdichada para así reparar su honor, el soberano lo ajusticia. Es un tema recurrente en los novelistas italianos desde finales del siglo XV donde se atribuye el papel de justiciero a Carlos el Temerario, Duque de Borgoña. Se supone que también ocurrió un hecho similar en un tiempo más próximo. En la famosa carta de un estudiante húngaro, Joseph Macario, escrita en Viena en 1547, se relata este suceso como ocurrido en Milán. No tardaron en llegar las dramatizaciones: en Francia Claude Rouillet lo hizo primero en latín con su *Philanira* y unos

veinte años más tarde la tradujo al francés. En Inglaterra en 1578 George Whetstone publica su *Promos and Cassandra* sobre el mismo tema, aunque probablemente esta obra nunca fue representada. Es posible que Shakespeare la leyera, pues lo más significativo es que aquí Whetstone utiliza la misma estratagema que Giraldis –y más tarde Shakespeare– para salvar la vida del hermano, substituyendo su cadáver por el de otro condenado.<sup>14</sup> Por supuesto todos estos textos pudieron influir en la extraordinaria plasticidad del genio de Stratford. Sin embargo, teniendo en cuenta que ya se había inspirado en ella para la creación de su *Othello*, la fuente que parece más probable tenemos que buscarla de nuevo en las *Ecatommiti* de Giraldis. El ferrarés relató este suceso de iniquidad y lujuria en la *Novella* 5 de la VIII *Deca* dedicada a la ingratitud.

De sobra es conocida la profunda aversión de Giraldis al delito de ingratitud, aversión compartida por toda su generación, cuyas raíces se hunden en la tradición judeocristiana y greco-latina. Además, al haberlo sufrido como es bien sabido en sus propias carnes, Giraldis está particularmente sensibilizado, por lo que su repulsa y condena resultan tanto más acerbadas y vehementes. De hecho esta *Deca* concluye con uno de los casos más sangrientos de ingratitud, el cometido en contra de la reina Euphemia por parte de su marido, de baja extracción social, “il vil pagetto”, Acaristo, cuyo nombre significa “el ingrato”.

#### **4.1. Las Novelle de Giraldis: antecedentes de la tragedia Epitia y fuentes de Medida por Medida**

La Crítica ha señalado la similitud de este tema con otras dos *Novelle* de Giraldis: la 2 y la 6 de la V *Deca*, en donde también las protagonistas femeninas se enfrentan a la *monstrous ransom*,<sup>15</sup> con la diferencia de que son esposas y no hermanas las perjudicadas. Sobre todo la *Novella* 6 ambientada en Ferrara, en tiempos del Duque Alfonso I, parece antecedente directo tanto de la *Novella* 7 como de su futura dramatización, *Epitia*. Pero aquí la protagonista, hace prueba a la vez de más astucia y audacia que Epitia pues se dirige al Duque antes de someterse a los deseos del Podestà. Giraldis no pierde esta ocasión para ensalzar de nuevo a los Este y así, el Duque Alfonso, modelo de rectitud, restablece el orden. En esta *Novella* todo acaba jocosamente: el procaz Podestà salva la vida gracias al ingenio de un gentilhomme, amigo de él, que consigue hacer reír al propio Duque. Y,

<sup>14</sup> Treta por otro lado bastante evidente, como hace ingeniosamente observar N. W. Bawcutt en la introducción de su edición de *Measure for Measure*, p. 20: “[...] It is after all a fairly obvious way of keeping the brother alive”.

<sup>15</sup> Cfr. Gigliucci (2013).

puesto que no había advenido mal alguno para nadie, éste lo indulta, dejándole en vida.

Asimismo, la *Novella* 9 de la *IV Deca* puede haber sugerido a Shakespeare su “bed-trick”. Giraldi burla de esa manera al lujurioso Afrodísio haciéndolo dormir con su propia mujer cuando pensaba gozar de la deseada esposa de su subordinado, Cleófilo. Por supuesto también esta estratagema ha sido de sobra explotada, sobre todo en la Comedia (ya se encuentra en los *fabliaux* franceses medievales), y es la que el Duque propone a Isabella en *Medida por Medida*: Angelo cree disfrutar de Isabella, la hermana de Claudio (el joven condenado), cuando en realidad es Mariana, su antigua prometida, a la que había repudiado por haber perdido la dote. Angelo queda pues doblemente burlado: en su lujuria y en su avaricia y, al final, tiene que cumplir su promesa de matrimonio. La economía de personajes de la cual Giraldi siempre hace gala en sus *Novelle* queda aquí reducida al mínimo necesario: solo los cuatro protagonistas del suceso y además con nombre propio, lo cual no siempre es el caso, como vimos para la *Novella* del “Moro valeroso”. Se trata de las dos autoridades –el Emperador Maximiliano y su delegado todopoderoso en Innsbruck, Iuriste– y de los dos adolescentes de 18 y 16 años respectivamente, la hermosa Epitia y su hermano Vieo. La narración<sup>16</sup> empieza con el diálogo entre el Emperador y Iuriste, “che molto caro gli era”, en el que le propone ser gobernador avisándole de las graves responsabilidades que esto conlleva por tener que impartir la justicia incluso “se bene avessi a giudicare contra me medesimo”.

Durante mucho tiempo Iuriste gobernó con justicia y equidad. Cuando le llega el caso de una muchacha violada por el joven Vieo, lo apresa y condena según las leyes vigentes a la pena capital. Su hermana Epitia “ornata di estrema bellezza” y además con una “dolcissima maniera di favellare” decide interceder a su favor. Giraldi resalta la formación intelectual que tanto ella como su hermano han recibido e insiste particularmente en las dotes dialécticas de Epitia. Llevada por su amor fraterno, decide ir a ver a Iuriste para solicitar el perdón de su hermano. El relato sigue en estilo indirecto y Giraldi desarrolla todos los argumentos así como los atenuantes a favor del desdichado: su extrema juventud, apenas 16 años, y el hecho de que el joven no fuese un disoluto sino que la fuerza de sus impulsos y de su amor había sido lo que lo llevó a ese extremo, estando además decidido a reparar su fallo y casarse con la muchacha. Haciendo honor a su formación filosófica, Epitia concluye su defensa recordando la vieja fórmula de Derecho romano –sin

<sup>16</sup> Antes de comenzar su narración, Fulvia resume el asunto insistiendo sobre la gravedad del delito de la ingratitud y el deber de castigarlo severamente: “Devrieno i signori, che sono posti da Iddio a governo del mondo, non meno punire la ingratitudine, qualora viene loro a notizia, che puniscano gli omicidi, gli adulteri, i ladronecci, i quali, quantunque siano delitti gravi, sono forse di minor pena degni che la ingratitudine” (pp. 1470-1471).

nombrarla— *Maximum ius maxima injuria* y la necesidad de unir la clemencia a la justicia para mitigar un exceso de severidad.

Iuriste queda maravillado por el bien razonado alegato y sobre todo por la belleza de Epitia y su ardiente súplica: “come vinto e, tocco da libidinoso appetito voltò la mente a commettere in lei quello errore, per lo quale aveva condannato Vieo alla morte” (p. 1474). El adjetivo “libidinoso” proyecta una turbia luz sobre el carácter de Iuriste ya que se deja arrastrar por sus instintos más bajos sin tener la atenuante de la extrema juventud de Vieo. Su lujuria se despierta por la joven belleza de Epitia todavía más excitante por el hecho de que le estaba suplicando. Vuelve ahora Giraldi a utilizar el estilo directo para introducir de lleno a su lector en la mente de Iuriste, que idea su infame transacción: aplaza la ejecución con el pretexto de estudiar el caso a la luz de los atenuantes que Epitia alegó. Cuando a los tres días Epitia, confiando en el buen resultado de su súplica, acude a Iuriste es para enfrentarse a la *monstrous ransom* que éste le exige a cambio de la vida de Vieo, acompañada de una vaga promesa de matrimonio para disimular el odioso precio que le quiere hacer pagar.<sup>17</sup>

Rechaza la joven indignada el chantaje, pero cuando se lo va a comunicar al desdichado joven, éste llora y suplica con la misma elocuencia que Epitia. Haciendo hincapié en la promesa de matrimonio de Iuriste, Vieo logra ablandar a su hermana y ésta cede. Cuando por la mañana, después de la noche pasada con Iuriste, Epitia “scioltasi dalle braccia di Iuriste, il pregò con dolcissima maniera” que cumpliera su promesa, el felón —que ya había dado la orden de ejecutar a Vieo antes de gozar a la hermana— interpreta una siniestra comedia. Llama al carcelero de inmediato, ordenándole: “Vanne alla prigione e tranne fuori il fratello di questa donna e condugliele a casa”. Estas palabras llenan de alegría a Epitia. Lo que no sabe la infortunada es la crueldad que encierra su doble sentido. Efectivamente su hermano es liberado y entregado en su misma casa, pero decapitado y dentro de un féretro. Disimulando su horror, dolor y rabia, finge aceptarlo, pero está determinada a tomar venganza en la primera ocasión por su propia mano. Tras reflexionar sobre ello, decide ir a pedir justicia al Emperador refiriéndole todo el caso. Inmediatamente Maximiliano hace prender a Iuriste y después de haberle obligado a casarse con Epitia lo condena a la pena capital. Pero con un *coup de théâtre* espectacular Epitia “mossa dalla sua naturale benignità” y también no queriendo merecer “nome di spietata e crudel donna” pide clemencia para Iuriste. Es un parlamento lleno de elocuencia que Giraldi aprovecha para difundir su lección sobre el buen uso del poder soberano: la justicia siempre

<sup>17</sup>Cfr. *Ecatommiti*, p. 1476: “«Altra via», disse Iuriste, «non vi è che quella che detta ti ho, né ti devresti mostrartene così schifa, perché potrebbe agevolmente avvenire che tali sariano i nostri primi congiungimenti che mia moglie diverresti»”.

debe ir acompañada de clemencia. Accede el Emperador conmovido por tanta bondad y le otorga el perdón:

[...] Iuriste, considerata quanto verso lui fosse stata la cortesia di Epizia, l'ebbe sempre carissima, onde ella con lui felicissimamente visse il rimanente degli anni suoi (p. 1485).

No deja de sorprender este final como sorprendente es que al comentar estos sucesos antes de emprender una nueva narración, la *brigata* no haga la menor alusión a la magnanimidad del heroico perdón de Epitia y solo alabe la decisión del Emperador al añadir la clemencia a la justicia.

#### 4.2. La tragedia Epitia de Giraldi

Sin embargo, Giraldi matizará con finura tanto el carácter de Epitia como el de Iuriste en su tragedia *Epitia*.<sup>18</sup> A diferencia de la *Novella*, en la tragedia empieza por ampliar el ámbito familiar de sus protagonistas al añadir los personajes de Irene y Angela, tía y hermana de Epitia y Iuriste. Estos dos personajes femeninos aportan el contrapunto de una sensata madurez a la dura intransigencia de la juventud de Epitia y de la inconsecuencia de Iuriste. La entrañable hermana mayor de Iuriste, Angela, lo arropa con una ternura maternal que pone al descubierto su vulnerabilidad, lo que le hace más humano que el personaje de la *Novella*. Sus dudas y confusiones en el momento de cumplir la sentencia de muerte son psicológicamente comprensibles. Su profunda inseguridad le hace optar por la ejecución por miedo a parecer débil cediendo al amor de Epitia a la que por otro lado sabemos que había amado desde siempre, rasgo que justifica en cierto modo su comportamiento. La obra empieza cuando su boda está a punto de celebrarse: “Iuriste in guisa ha mutato sentenza / Per essersi congiunto con Epizia / (Che, come intendo, egli ha gran tempo amata)” (I, 2, p. 4, vv. 28-30). Angelo, en Shakespeare, también duda si ejecutar la dura ley o no. Mas su decisión dista mucho de la de Iuriste. En Angelo no es fruto de una debilidad congénita, sino que es el temor de que el hermano pudiese reclamar

<sup>18</sup> Algunos críticos modernizan tanto en la *Novella* como en la tragedia la grafía original que Giraldi otorgó en ambas obras al nombre de su heroína Epitia, convirtiendo la “t” en “z”: Epizia. Usualmente el dramaturgo utiliza para sus nombres parlantes una etimología griega (como hemos visto para el nombre de Desdémona). En este caso el nombre parece derivado del término retórico en latín “epitimesis” que significa: censura, reprobación. Siendo Giraldi profesor de retórica parece plausible pensar que elegiría esta etimología para una obra en donde los alegatos jurídicos tienen gran protagonismo (cfr. Roberts (2002), “[...] according to Lewis and Short’s *Latin Dictionary*, *epitimesis* is a rhetorical term meaning reproof”). Por nuestra parte, a lo largo de todo nuestro discurso analítico hemos preferido unificar la grafía con “t” para aludir al personaje de Epitia, tanto en la *Novella* como en la tragedia, aún cuando se haya optado por la otra grafía con “z” en las ediciones que manejamos para las citas que reproducimos de las obras.

venganza de la afrenta hecha a Isabel: “[...] He should have lived, / Save that his riotous youth with dangerous sense / Might in the times to come have ta’en revenge” (IV, 4, pp. 200-201, vv. 26-28).

Walter Moretti, este crítico tan agudo como sensible, recalca cómo el Emperador reconoce a Iuriste culpable de dos delitos gravísimos, el de “injusticia” y el de “ingratitude”,<sup>19</sup> que son los mismos que Epitia denunció al iniciar y concluir su requisitorio: “[49] «Sacratissimo Imperadore, mi ha spinta avanti la Maestà Vostra la fiera ingratitude e la incredibile ingiustizia che mi ha Iuriste usata [...]»” (p. 1480). En la tragedia veremos también a una Epitia joven y beligerante, a la vez que enérgica e independiente, muy reluctantante a otorgar su perdón a pesar de que su hermano sigue con vida y en libertad, gracias a la astuta bondad del Capitán de prisión. Solo por gratitud hacia éste y en términos negativos accede a hacerlo. ¿Qué se podrá augurar sobre la felicidad del futuro matrimonio? Quizá no el infierno, como profetiza Corinne Lucas (1984), pero sí una gélida comunicación. Desde luego, Epitia mantendrá su palabra de fidelidad absoluta hacia Iuriste,<sup>20</sup> 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 (V.7, p. 109, vv. 2815-7).

También en *Medida por Medida* se pueden albergar serias dudas sobre la futura felicidad del matrimonio entre Angelo y Mariana. Angelo *velis nolis* se casa con una mujer a la que había demostrado ampliamente querer únicamente por interés, por obedecer a la orden expresa del Duque “Love her, Angelo”.

### 4.3. Epitia y Vieo versus Isabella y Claudio

Con todo, la diferencia más evidente entre la *Novella* y más adelante la tragedia *Epitia y Medida por Medida* es el doble enfoque totalmente ajeno a Giraldi que Shakespeare le va a imprimir. Desde el mismo título de la obra,

<sup>19</sup>Moretti (1992, p. 19): “È stato “ingiusto” quando , come vicario dell’imperatore, ha dato esecuzione ad una legge durissima [...], mentre egli si è macchiato del medesimo crimine inducendo con l’inganno Epitia a compiacere alla sua libidine [...]. È stato “ingrato” quando a Epitia, che gli aveva fatto dono della propria bellezza giovanile, ha inviato a casa, la mattina successiva alla notte d’amore, il corpo del fratello decapitato [...]”.

<sup>20</sup>En efecto, Epitia mantendrá su palabra de fidelidad, 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 desío”.



*Medida por Medida*, referencia explícita al Evangelio de San Mateo,<sup>21</sup> hasta el disfraz elegido por el Duque, el de un monje y, sobre todo, el personaje de Isabella –hermana del infortunado Claudio, culpable y condenado como Vieo–. De ser una culta adolescente de buena familia y sin ninguna vocación religiosa, como es Epitia, el personaje femenino de Isabella se transformará en una ferviente novicia a punto de ingresar en la Orden de las Clarisas a la que reclama por cierto mayor severidad: “But rather wishing a more strict restraint / Upon the sisterhood, the votarists of Saint Clare” (I, 4, p. 105, vv. 58-59). Con esta metamorfosis de Epitia / Isabella convertida en devota novicia, Shakespeare hace más odioso el delito de Angelo, el todopoderoso gobernador de Viena por deseo del Duque, al querer gozar de una joven a punto de consagrarse a Dios por medio de un chantaje odioso. Al igual que Iuriste, Angelo había sido honesto y justo durante largo tiempo, mas ambos se dejan arrastrar por sus instintos más bajos: uno ante la belleza y las lágrimas de Epitia, otro por la belleza y pureza de Isabella,<sup>22</sup> lo que deja al descubierto en Iuriste y en Angelo una vena oculta de sadismos que quizá ellos mismos ignorasen. Este sadismo se revelará en pleno cuando ambos dan orden de ejecutar al hermano, antes incluso de gozar de la hermana y después de haber dado palabra de liberarlo.

La segunda diferencia es que en Shakespeare toda la obra va a transcurrir bajo el signo de la mistificación y del engaño, esto sí para lograr un bien mayor. Es el caso del Duque que finge irse de su ciudad, Viena, cuando en realidad se queda disfrazado bajo el hábito de un monje. Los engaños se enlazan y nadie en la comedia es lo que parece. El Duque omnipresente bajo su disfraz religioso es el que hace girar a su antojo a los protagonistas. Empezando por Angelo quien –a diferencia del Iuriste de Giraldi– vacila un instante –sólo un instante– antes de aceptar el Gobierno de Viena para restablecer las leyes “dormidas”: “Now, good my lord, / Let there be some more test made of my mettle” (I, 1, p. 89, vv. 48-49). Al final de la obra acaba siendo una patética marioneta, expuesta su villanía públicamente, no habiendo satisfecho su lujuria con la casta Isabella sino con Mariana, la mujer a la que había rechazado por carecer de dote. Tampoco es lo que parece Isabella quien en lugar de ser esposa de Cristo lo será del Duque como éste lo anuncia inesperadamente al concluir la obra:

[...] Dear Isabel, / I have a motion much imports your good, / Whereto if  
you'll a willing ear incline, / What's mine is yours, and what is yours is mine. /

<sup>21</sup> San Mateo 7, 2: “no juzguéis si no queréis ser juzgados [...] porque con la misma medida con la que mediréis seréis medidos vosotros”.

<sup>22</sup> Cfr. *Measure for Measure*, II, 3, p. 133, vv. 184-186: “[...] Most dangerous / Is that temptation that doth goad us on / To sin in loving virtue [...]”.

So bring us to our palace, where we'll show / What's yet behind, that's meet  
you all should know (V, 1, pp. 228-229, vv. 537-542).

El orden queda restaurado en un final donde nadie muere, ni siquiera el reo, cuyo cadáver debía sustituir al de Claudio, al contrario que en la tragedia de Giraldi en donde un reo es realmente ejecutado en lugar de su hermano. Estos dos cambios de registro en Shakespeare impregnan toda la comedia de un halo de religiosidad turbia que transcurre junto a la tupida red de engaños en la que se ven atrapados Isabella y Mariana, Angelo y el mismo Claudio. Todo ello contrasta con la luminosa nitidez de Giraldi tanto en la *Novella* como en su tragedia. No encontramos ningún señor omnipotente, omnipresente, manipulador sagaz que actúe en la sombra para restablecer el orden perturbado por el desenfreno de los impulsos. Epitia, a la inversa de Isabella, no es un instrumento dócil a la voluntad del Duque, sino que toma resueltamente en sus manos su destino. Acepta la consecuencia de su libre decisión pero sabe reclamar justicia y reparación con enérgica valentía. También en el tratamiento de las relaciones entre hermanos encontramos un matiz netamente diferenciador. En Giraldi, Vieo es un adolescente de escasos 16 años. Shakespeare envejece a Claudio, como vemos en la descripción que hace el Preboste de Ragozino. Mas la diferencia mayor la encontramos en el dramático diálogo entre los hermanos, cuando Epitia e Isabella van a descubrirles el indigno precio que se les exige pagar a cambio de salvarles la vida. Bien es verdad que Vieo dispone de la baza de la promesa matrimonial que va a ser fundamental, pero sobre todo recurre a los recuerdos felices de su infancia para vencer la resistencia inicial de Epitia. Por el contrario, Claudio no logra convencer a Isabella. Evidentemente el argumento estrella de un futuro matrimonio no estaba en su poder puesto que a Angelo no se le ocurrió ofrecerlo, aún cuando hubiese podido hacerlo, ya que, al ser Isabella novicia, todavía podía renunciar al convento. Claudio solo puede recurrir a un estremecedor lamento sobre la muerte, plagado de clichés de larga tradición cristiana, aunque revestidos por un lenguaje de refulgente belleza del cual Shakespeare poseía el secreto.

To bathe in fiery floods or to reside / In thrilling region of thick-ribbèd ice, /  
To be imprisoned in the viewless winds / And blown with restless violence  
round about / The pendent world, or to be worse than worst / Of those that  
lawless and incertain thought / Imagine howling [...] (III, 1, pp. 155-56, vv.  
125-131).

Los diluvios de fuego, las prisiones de hielo, los aullidos de condenados y estos sordos vientos huracanados que un aterido Claudio evoca temblando, nos catapultan inevitablemente al infierno de Dante y al violento torbellino sin fin que arrastra –eternamente enlazados– a Francesca y Paolo, los amantes fatales.

## 5. Conclusión

Solo quisimos resaltar las irradiaciones más sugerentes de Giraldo que nos parecieron significativas en estas dos obras maestras que son *Othello* y *Medida por Medida*. Hemos podido comprobar por un lado, las numerosas y significativas analogías y, por otro, las divergencias –no menos significativas– entre estas dos obras analizadas del genio de Stratford y de su fuente de inspiración, no sólo desde el punto de vista de la diégesis y de la acción, sino también y sobre todo de la psicología de sus personajes. En *Othello*, Shakespeare eleva a su máxima potencialidad todos y cada uno de los rasgos psicológicos implícitos en la *Novella* de Giraldo. En cambio en *Medida por Medida*, tal y como acabamos de exponer, no cabe duda de que ha sabido imprimir su propio sello de identidad en la caracterización y representación de los caracteres humanos que ha tomado de Giraldo.

Mas quizá la mayor y más fecunda irradiación de este noble ferrarés, generoso y cortés, sea el haber sido causa e inspiración para nuestro deleite de un mago de la palabra como lo es William Shakespeare.

**Nota biográfica:** Irene Romera Pintor, se doctoró en Filología Italiana por la Universidad Complutense de Madrid, tras cursar dos licenciaturas en Filología: Italiana y Francesa. *Cavaliere nell'ordine al merito della Repubblica italiana*, es Profesora Titular de Filología Italiana en la Universidad de Valencia. Estudiosa del teatro del Renacimiento se ha especializado en Giraldo Cinthio publicando *La Tragedia Renacentista. Selene de Giraldo Cinthio* (1997); *Giraldo Cinthio. Metodología y Bibliografía* (1998); *Selene. Edizione e commento* (2004); *Didone, Gli Antivalomeni y Euphemia de Giraldo Cinthio* (2008, 3 voll.); *Bibliografía giraldoiana "vingt ans après"* (2018). Para «Critica letteraria» e «Italique», ha coordinado respectivamente los números monográficos 159-160 (2013) y XVIII (2015). Junto con Susanna Villari es directora de la revista «Studi giraldoiani. Letteratura e teatro» ([www.studigiraldoiani.it](http://www.studigiraldoiani.it)) y de la Colección “Arbor inversa. Studi e Testi giraldoiani”, de la Editorial Aracne, cuyo primer volumen han coeditado juntas: *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldoiani. Per Carla Molinari* (2018).

**Dirección del autor:** [irene.romera@uv.es](mailto:irene.romera@uv.es)

## Bibliografía

- Bragantini R. 2017, «*Measure for Measure*» and the Italian «Cinquecento». *Intertextuality and Sources: Certain, Likely, and Possible*, en *Shakespeare 2016. Interdisciplinary Variations*, Roma nel Rinascimento, Roma, pp. 75-89.
- Cavalchini M. 1968, *L'«Epitia» di G. Cinzio e «Measure for Measure»*, en “Italice” XLV [1], pp. 59-69.
- Diamanti D. 1992, *Il saggio e il folletto: Aspetti della tradizione italiana in A Midsummer-Night's Dream*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa.
- Fattorini G. 2018, *Da Girolamo Da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldo Cinthio e la Siena Medicea degli Accademici Intronati*, en “Studi giraldiani. Letteratura e teatro”, IV, pp. 223-305.
- Fortunati V. y Franci G. 1983, *Narratività e fabula: dagli «Hecatommithi» di G. Cinthio all'«Othello» di Shakespeare*, en Tempera M. (ed.) 1983, «*Othello*» dal testo alla scena, Clueb, Bologna, pp. 39-52.
- Gigliucci R. 2013, *Perfezionamento del lieto fine fra Giraldo Cinzio e Shakespeare*, en “Critica letteraria” XLI [159-160], pp. 613-643.
- Gigliucci R. 2018, *What Iago Knew*, en “English Language and Literature Studies” VIII [1], pp. 45-56.
- Giraldo Cinzio G.B. 1996, *Epizia, An Italian Renaissance tragedy*; ed. de Horne P.R., Edwin Mellen Press, Lewiston.
- Giraldo Cinzio G.B. 2012, *Gli Ecatommithi*; ed. de Villari S., Salerno Editrice, Roma.
- Lascelles M. 1953, *Shakespeare's «Measure for Measure»*, The Athlone Press, Londres, pp. 6-28.
- Lucas C. 1984, *De l'horreur au “lieto fine”. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldo Cinzio*, Bonacci, Roma.
- Marrapodi M. 1988, *Retaliation as an Italian Vice in English Renaissance Drama: Narrative and Theatrical Exchanges*, en Marrapodi M. (ed.), *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, University of Delaware Press, Newark, pp. 190-207.
- Marrapodi M. 2000, *English and Italian Intertexts of the Ransom Plot in Measure for Measure*, en Marrapodi M. (ed.), *Shakespeare and Intertextuality. The Transition of Cultures between Italy and England in the Early Modern Period*, Bulzoni, Roma, pp. 103-17.
- Moretti W. 1992, *La novella di Epitia e «Measure for Measure»*, en Tempera M. (ed.), «*Measure for Measure*» dal testo alla scena, Clueb, Bologna, pp. 17-23.
- Mullini R. 1983, *Shakespeare e G. Cinthio: «Otello» e il gioco con le fonti*, en Tempera M. (ed.) 1983, «*Othello*» dal testo alla scena, Clueb, Bologna, pp. 21-37.
- Romera Pintor I. 2013, *Giraldo Cinthio en su Carteggio: ‘Cum omnibus omnium horarum homo’*, en “Critica letteraria” XLI [159-160], pp. 553-572.
- Roberts C. 2002, *The Politics of Persuasion: Measure for Measure and Cinthio's «Hecatommithi»*, en “Early Modern Literary Studies” VII [3], pp. 1-17.
- Segrè C. 1909, *Le fonti italiane dell'«Othello»*, en “Nuova Antologia” [reed. en *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra*, Firenze, Le Monnier, 1911, pp. 1-51].
- Shakespeare W. 1973, *Othello*; ed. de Ridley M.R., The Arden Edition, Londres.
- Shakespeare W. 1998, *Measure for Measure*; ed. de Bawcutt N.W., Oxford University Press, Oxford.
- Villari S. (ed.) 1996, *Carteggio*, Sicania, Messina.