

Aguilar González, Juan

Cortesanasy adúlteras : la deshonestidad y el mundo al contrario en tres comedias del Renacimiento

Études romanes de Brno. 2025, vol. 46, iss. 2, pp. 92-107

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2025-2-8>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83310>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 19. 12. 2025

Version: 20251215

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Cortesanas y adúlteras: La deshonestidad y el mundo al contrario en tres comedias del Renacimiento

Courtesans and Adulteresses: Dishonesty and the Inverted World in Three Renaissance Comedies

JUAN AGUILAR GONZÁLEZ (jaguilarg@us.es)

Universidad de Sevilla, España

<https://orcid.org/0000-0001-7715-1921>

RESUMEN

Durante el periodo renacentista surgen comedias en las que, imitando las de la Antigüedad clásica, se invierten los roles de los personajes participantes, lo cual se refleja en las relaciones de poder entre padres e hijos, siervos y amos y hombres y mujeres. Este trabajo está centrado en las relaciones entre los sexos y pretende explorar cómo en este mundo *alla rovescia* los personajes femeninos, frecuentemente denostados, de la cortesana y la adúltera, utilizan la falta de honestidad para realizar sus deseos. También se examinará si este comportamiento es propio de una corriente filógina o misógina, hipotetizando sobre las intenciones de sus autores.

PALABRAS CLAVE

Literatura italiana; género; comedia; Renacimiento

ABSTRACT

During the Renaissance, there were comedies that, imitating those of classical antiquity, reversed the roles of participating characters, particularly in the power dynamics between parents and children, servants and masters, and men and women. This work focuses on relationships between the sexes and aims to explore how, in this world *alla rovescia*, the frequently reviled female characters—the courtesan and the adulteress—use dishonesty to achieve their desires. It will also examine whether this behavior reflects a philogynous or misogynistic perspective, hypothesizing about the intentions of the authors.

KEYWORDS

Italian literature; genre; comedy; Renaissance

RECIBIDO 2024-10-17; ACEPTADO 2024-12-23

1. Introducción

En el *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486) de Giovanni Pico della Mirandola, manifiesto clave para entender el Renacimiento, el pensador italiano enfatiza y defiende la libertad del ser humano para moldear su propio destino, el “libre albedrío” con el cual es posible alcanzar la grandeza. Este discurso es difícilmente aplicable a las mujeres de los siglos XV y XVI, cuya libertad de acción estaba supeditada a los designios del hombre desde que así lo establecieron los grandes filósofos de la Antigüedad y la Biblia. Por mucho que Burckhardt (1980) intente demostrar con ejemplos su categórica afirmación de que la mujer en el Renacimiento gozó de la misma situación que el hombre, su posición no se sostiene y los nombres aportados, como el de Vittoria Colonna son, más bien, contraproducentes para su tesis, puesto que no hacen más que resaltar la excepcionalidad de estas personalidades. Más acertada resulta la reflexión de Kelly-Gadol (1977) sobre cómo el Renacimiento fue “casi exclusivamente un producto masculino” que llegó incluso a suponer un retroceso para ellas.

La realidad fue que el uso de la razón y la cultivación del intelecto, el estudio de las filosofías y el conocimiento en general propuesto por Pico della Mirandola estaba vedado para quienes se hallaban en una situación de subalternidad. Se antoja entonces imposible que la mujer pudiera alcanzar la paridad utilizando los medios permitidos a los hombres, como la educación. Como dijo Simone de Beauvoir (2015, p. 612): “Mientras el hombre posea en exclusiva la autonomía económica y tenga -por la ley y las costumbres- los privilegios que confiere la virilidad, es natural que aparezca con tanta frecuencia como tirano, lo que incita a la mujer a la rebeldía y al engaño”.

Durante el periodo renacentista y, especialmente, a partir de las obras de Pietro Aretino, abundan en las comedias los personajes femeninos deshonestos, identificados con la figura de la cortesana y/o la adúltera. Al genial comediógrafo toscano se debe también la difusión de la poco halagüeña identificación entre cortesanías y prostitutas, despojando así a las primeras del prestigio que conllevaba serlo y la identificación con las comunes mujeres de la calle cuyo única *raison d'être* era la de satisfacer el deseo sexual de todo aquel que pagara, con dinero o regalos, por sus servicios. Esta visión, frecuentemente calificada como misógina, aporta sin embargo una novedad que reside en cómo en estas comedias *alla rovescia* las mujeres parten de su cuerpo tanto como para conseguir sus fines como para evitar la sumisión a los hombres.

Dado que la comedia es, desde sus inicios, el lugar donde es posible desafiar el orden establecido utilizando el humor y la sátira para criticar a la sociedad y sus costumbres, observaremos cómo los personajes femeninos de estas obras se saltan los rígidos preceptos en cuanto al decoro para obtener algo de autonomía, destacando la novedad que supone (respecto a la comedia clásica) que la mujer sea una fuerza activa y no esposa opresiva ni objeto de placer, como una cortesana, ni virgen remisa o esposa insatisfecha a la que seducir (Weinapple, 1989, p. 77). No obstante, afrontaremos el argumento con la cautela necesaria cuando se trata de este género, puesto que para conseguir el efecto cómico se establece una dinámica en la que, en ocasiones, no es fácil distinguir qué o quién es realmente objeto de mofa.

2. Las cortesanas

El excelente recorrido que Paul Larivaille (2017) hace de la vida de las cortesanas en la Italia del Renacimiento se cierra con la afirmación de una hipótesis bien demostrada a lo largo de su obra: “Las prostitutas son a veces simplemente mencionadas, otras elevadas hasta las estrellas y otras destinadas a sufrir los tormentos del infierno, pero raramente están ausentes” (Larivaille, 2017, p. 254). Los factores que promovieron el auge de la prostitución en Italia durante los siglos XV y XVI fueron de tipo cultural y económico. Servadio (2007, p. 51) señala cómo en el arco de pocos decenios la población de prostitutas creció de unas siete mil a veinticinco mil solo en Roma, que fue, junto a Venecia, uno de los lugares donde más se sintió el aumento. Huelga decir que no todas gozaron de la misma suerte: gracias al redescubrimiento de la antigüedad clásica se había rehabilitado la figura de la cortesana a imagen y semejanza de las grandes heteras del pasado, las cuales fueron una clase privilegiada que operaba al margen de las comunes prostitutas. El Renacimiento trajo consigo el comercio y la riqueza, pero también la pobreza, y fiel reflejo de ello es el distinto estatus del que gozaron cortesanas y prostitutas, cuya distinción fue legítima o inexistente dependiendo del autor.

Como suele suceder con todo fenómeno en rápido crecimiento, se produjo otro contrario que buscó contrarrestarlo. La lucha contra la prostitución se cimentó en dos pilares, uno físico y otro moral, puesto que igual de importante era reconducir la vida de las pecadoras como frenar el aumento de los casos de sífilis y otras enfermedades venéreas que se asociaban a la vida disoluta. En 1520, León X estableció la apertura del convento de las Convertidas para prostitutas arrepentidas. No fue el único establecimiento creado con el fin de reconducir y educar a estas mujeres que habían perdido su virtud: la Casa del Soccorso y la Casa delle Zitelle, por mencionar un par de ejemplos, tenían como misión restituir la salud moral que había sido “corrompida”. En estas instituciones regía una estricta educación cristiana que por aquellos tiempos se endurecía anticipando el periodo más severo de la Contrarreforma.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la acción contrarreformista se sintió especialmente en el tratamiento que recibieron las que una vez fueron ciudadanas privilegiadas, lo cual dio como resultado que se multiplicaran las situaciones paradójicas que ya venían produciéndose desde principio de siglo¹: las cortesanas seguían siendo explotadas, pero ahora también se las sancionaba, hasta el punto de ser azotadas, se las expulsaba de sus barrios e incluso se las condenó al exilio bajo el mandato del intransigente Pío V, el mismo que, una vez visto el enorme rechazo que habían causado sus decretos, se vio obligado a retractarse. Incluso los curas que condenaban a estas mujeres fueron los mismos que acabaron condenados por abusar de ellas².

En este contexto sociocultural se insertan multitud de obras de distinto género y finalidad, si bien aquí nos centraremos únicamente en tres por motivos de espacio. La relación entre el carnaval, el teatro y la inclusión de las mujeres (como personajes y dedicatarias) ha sido bien documentada por varios estudiosos, entre los cuales Bajtin (2003), Cox (2016) y Valentino (2021). Según

1 Nos referimos, por ejemplo, a cómo el mismo León X que luchó contra la prostitución no tuvo problemas para establecer una *Tassa delle puttane* en 1517, puesto que pecadoras eran, pero también un excelente medio para llenar las arcas y financiar obras públicas.

2 De nuevo, recomendamos a Larivaille (2017, pp. 225–237) para un detallado recorrido por las diferentes sanciones y penas que fueron impuestas a las cortesanas y sus clientes.

Sansovino (1604, Lib. X, p. 301b), las representaciones más antiguas en Venecia empezaron allá por el 1269 con espectáculos ubicados en plazas y a lo largo del Canal grande, además de las que se hacían en lugares privados.

2.1 *Dialogo de la bella creanza de le donne de Alessandro Piccolomini*

El humanista Alessandro Piccolomini, nacido en Siena en 1508, encarna la figura del hombre renacentista dado al estudio de varios campos del saber, destacando en astronomía y, especialmente, en filosofía aristotélica. Escribió varias obras literarias, entre las cuales se encuentran varias comedias y el diálogo que publicó en 1539 (si bien la había compuesto tres años antes), el *Dialogo de la bella creanza de le donne*, más conocido como *La Raffaella*.

Las posiciones de las protagonistas parten de la exagerada antítesis propia de los personajes de las comedias³: Rafaela es vieja, soltera, pecadora y pobre, mientras que Margarita es joven, casada, inocente y rica (gracias a su marido). Los consejos y enseñanzas de la anciana funcionan gracias a la ascendencia que esta posee sobre Margarita, que es a su vez herencia de la que tuvo sobre su madre. Incluso más importante es el afecto que la joven le profesa y que la predispone a aceptar las “verdades” que le serán enseñadas. Es importante que la obediencia provenga de la estima y no del parentesco, puesto que la joven parte de una situación de infelicidad, precisamente, porque alguien de su familia, concretamente su tío, fue quien la obligó a casarse. La autoridad de Rafaela queda ulteriormente refrendada por el conocimiento que proviene de sus años en el mundo. El frecuente binomio vejez-sabiduría aparece tergiversado en un perverso juego psicológico en el que, en lugar de usar el conocimiento para influenciar positivamente a la joven-ignorante, se busca lo contrario. El último, viejo truco, es fingir que lo hace por su bien:

¿No sabes que el Señor dice en la misa de la Virgen: «ayuda a tu prójimo»? Y por eso, por ser vieja, por conocer ya el mal y el bien, debería advertir y aconsejar a las jóvenes (especialmente aquellas con las que tengo cierta confianza, como contigo) sobre muchos errores en los que podrían caer fácilmente, por falta de experiencia en el mundo, para que aprendan, a costa de otras, esos peligros que yo y muchas otras viejas, por falta de quienes nos hayan aconsejado y advertido, conocimos a nuestra propia costa. Y eso sería verdadera caridad (Piccolomini, 2024, pp. 35–36).

Las mentiras hacen que el personaje resulte enigmático y paradójico puesto que, analizando sus palabras y no sus intenciones, encontramos similitudes con los discursos expuestos por quienes defendieron la dignidad de las mujeres. A este respecto, resalta Sberlati (1997, p. 148) cómo alguien del peso intelectual de Piccolomini, experto del aristotelismo y uno de los maestros más citados del *Cinquecento*, exprese en esta obra algunas de las posiciones más atrevidas que defendía la cultura “feminista” del Renacimiento. Es cierto que en el adulterio (y velada prostitución) que

3 Es necesario puntualizar, debido al título de este trabajo, que *La Raffaella* fue concebida como un diálogo y no una comedia. Sin embargo, la identificación de esta obra con una comedia ha sido analizada por varios críticos, entre los cuales Valeri (1942, p. 34), que la ve como una “comedia en miniatura”. Valentino (2021, p. 285) sostiene que el diálogo “evoca un ámbito preceptista que después queda desmentido en el desarrollo de la obra, más cercana a una comedia de un único acto”.

Rafaela propone a Margherita subyace un interés personal, como es buscar la fortuna utilizando a una hermosa joven, pero este motivo aparece enmascarado bajo un supuesto deseo de libertad identificado con las ideas de un feminismo *ante litteram* visto en autoras como Moderata Fonte⁴.

Las irreconciliables posturas del aristotelismo con la defensa de las mujeres las resuelve Rafaela enseñando a su pupila las ventajas de ser deshonesta. La esposa debe mostrar alegría al ver a su esposo, pues eso se espera de ella como elemento armonizador del hogar, pero, en caso de no sentirla, debe al menos fingirla. Rafaela no llega nunca a propugnar las tesis más radicales que la Corinna de Fonte expresa, como es el estado ideal de la soltería para las mujeres, sino que propone como solución el engaño que, en este caso, se entiende justificado: si la mujer no puede elegir a su marido, casarse por amor ni tampoco divorciarse y su riqueza es la de su cónyuge, la única manera de disfrutar de los placeres de la vida sin ser repudiada por la sociedad es el adulterio y el engaño. A la inocente objeción de la joven acerca del mal nombre de las adúlteras, se sobrepone el perverso pragmatismo de la vieja: una mujer es adúltera solo si se la descubre. Mientras que esto no suceda, los consejos sobre su comportamiento dentro del hogar y el matrimonio parecen sacados de las páginas de la de la *Política* (2018) de Aristóteles.

[...] en cuanto al cuidado de su hogar y en mantener el buen agrado de su esposo, lo cual, como te he explicado anteriormente y comprenderás mejor, es de suma importancia y necesidad [...] El gobierno de la casa, Margarita, cuando está bien dirigido, es de gran ornamento para una dama, y la hace ser muy estimada por aquellos que saben apreciarlo, y le granjea un maravilloso afecto por parte de su esposo [...] Creo que sabes, Margarita, que para el sustento y el crecimiento de una casa, primero deben entrar los ingresos, cuya gestión corresponde al hombre; y, además de esto, es necesario que haya alguien en casa que los conserve, lo cual le corresponde a la mujer: porque, si uno adquiere y el otro desperdicia y permite que las cosas se deterioren, el hogar se arruinará (Piccolomini, 2024, pp. 61–62).

La toma de posiciones respecto al matrimonio se asemeja a la que Fonte utilizaría años después en *Il merito delle donne* (1600), donde a las arengas de Corinna sobre el ideal estado de soltería se contraponen las de la vieja Adriana, defensora de la institución matrimonial y de la misión pacificadora y educadora que Dios ha dado a la mujer (dentro del matrimonio). En este sentido, resulta curioso que una parte de la crítica dude de la veracidad de la posición de Piccolomini en lo que a la dignidad de las mujeres se refiere, mientras que pocas dudas existen sobre el compromiso de Fonte con la defensa de las mujeres, especialmente si se considera que no es la única similitud existente entre ellos. Compárense las advertencias de ambos para elegir (o evitar) al hombre al que amar según su edad:

Encuentro que los jóvenes que no llegan a los veinte años [...] son sumamente peligrosos para una mujer y deben ser evitados como al diablo [...] Tienen conversaciones frívolas y debilitadas, se ahogarían en un vaso de agua, orgullosos y arrogantes por su juventud, repentinos y

4 Modesta di Pozzo (1555–1592), conocida como Moderata Fonte, fue una autora nacida en Venecia. Su obra más conocida fue *Il merito delle donne* (1600), un diálogo “doméstico” elaborado siguiendo el *Decamerón* en el que varias mujeres en sus diferentes estados (casadas/solteras, jóvenes/ancianas) discuten sobre diversos temas relacionados con la dignidad de la mujer y la envidia de los hombres.

escandalosos, la mayoría son presumidos y fanfarrones, si reciben el más mínimo favor, o lo presumen inmediatamente de forma deliberada [...] Los ancianos Margarita, son para dejar pasar, pues aunque tengan más experiencia y consejo más maduro y conocimiento del mundo, aún tienen tantos vicios y torpezas que compensan con creces el poco bien que puedan tener. Y entre los aspectos desagradables que poseen, hay uno sumamente vil; y es que no encontrarás uno que no sea malhablado y envidioso. La razón de esto es que, al ver que ya no tienen el favor de nadie, arden de envidia si ven que alguien goza de amor (Piccolomini, 2024, p. 71).

A estos imberbes precisamente conviene rehuir más que a los demás [...] por ser más jóvenes y fogosos, son más ligeros y volubles de mente, son tontos y se tienen por más sabios que los demás; además son soberbios, insolentes y muy descarados [...] Si aman un poco, no tienen paciencia; si descubren ser amados, no muestran discreción; si son favorecidos, querrían que todo el mundo lo supiera; si engañan a una mujer, se jactan de ello [...] Los ancianos participan de la astucia de los hombres maduros, e incluso les superan en esto, y por lo demás carecen de alguna buena característica, puesto que han superado los años de alegría y al mismo tiempo han consumido todo esplendor y gracia, han comido lo mejor de su harina y, como suele decirse, ya no les queda sino salvado y sémola. Además, son muy celosos, y suspicaces por naturaleza, vagos y escasamente muchos en las adversidades (Fonte, 2013, pp. 97-99).

Compárese también la solución propuesta para resolver las desavenencias entre hombres y mujeres:

El amor renueva en otros la cortesía, la amabilidad, la elegancia en el vestir, la elocuencia en el hablar, los movimientos graciosos y todas las otras partes hermosas; y sin él, son poco apreciadas, casi como cosas perdidas y vanas. El amor enciende a los hombres hacia las virtudes, lo aparta de los vicios y los actos viles, llena el corazón de generosidad, mantiene el alma brillante de alegría, aplaca todas las pasiones, hace pasar la vida alegre y contenta y, en resumen, siempre es causa de bien (Piccolomini, 2024, p. 84).

El verdadero amor transforma a los soberbios en humildes, los ignorantes en doctos, los temerosos en magnánimos, los iracundos en mansos, los tontos en avisados y los locos en sabios. En suma, puede cambiar la naturaleza del hombre, hacer que el malvado se convierta en bueno, y el bueno en mejor; y asemeja al fuego, pues tal como el oro refina sus quilates, así en la llama del amor auténtico se reduce el hombre a su perfecta finura (Fonte, 2013, p. 107).

El espíritu del carnaval y del *mondo alla rovescia* que le es propio permite a Piccolomini expresar ideas contrarias a las normas e incluso las leyes⁵. A la pregunta que se hace Romagnoli (2010, p. 131) sobre si el autor deseaba celebrar la emancipación femenina o denunciar la inmoralidad bajo una falsa fachada filógina, no podemos más que llegar a la misma conclusión: es difícil saberlo. Ciertamente es que su defensa está marcada por el tono paternalista y condescendiente que se observa en otros autores, especialmente en lo que al matrimonio se refiere, lo cual no creemos

5 No solo se persiguió la prostitución. Existían en las ciudades-estado italianas leyes civiles que castigaban también el adulterio y cuyo origen se remonta a la *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis* promulgada en tiempos de Augusto.

suficiente como para negar que el afecto que sintió por el sexo femenino no fuera sincero. Para corroborarlo, en *L'orazione in lode delle donne* (1545) discurre seriamente sobre el tema sin alterar su posición.

No obstante, no es el objetivo principal de este trabajo dirimir la verdadera inclinación del sienés, sino observar el tratamiento que da a sus personajes femeninos, los cuales, alejándose de la honestidad, adquieren matices que los alejan del carácter unidimensional de los presentados en el *Cortesano*. Utilizando la excusa del adulterio, Rafaela propone una defensa del clásico topos del *carpe diem* exaltando el disfrute de los sentidos y placeres terrenales sin esperar por ello la eterna condena divina. El pecado cometido no es tan importante como la satisfacción obtenida, especialmente cuando el primero tiene solución (“los pecados se van con agua bendita”, afirma) y el segundo no, pues está íntimamente ligado a la juventud que no volverá. Entre pecar y pedir perdón después y no hacerlo y arrepentirse en la vejez, Rafaela elige y enseña la primera opción.

La vieja alcahueta utiliza (indirectamente, al no existir una referencia directa) lo expuesto por el Magnífico Julián en el *Cortesano* (2020, p. 350) cuando afirma que “todos los pecados, por graves que sean, fácilmente se perdonan, con tal de que sean secretos y no nazca dellos mal ejemplo”, pensamiento a su vez derivado de la máxima medieval “*si non caste, tamen caute*”⁶. La argucia aquí es que Rafaela se queda únicamente con la parte que le interesa al sacar de contexto el razonamiento del dignatario. Lo que Julián pretendía era ilustrar la forma en la que ciertos hombres, bajo falsa apariencia de santidad, siembran la discordia entre hermanos, maridos y mujeres, lo cual es algo que no debe hacerse. Sin embargo, Rafaela tergiversa el razonamiento para enseñar y justificar lo contrario de lo que se pretendía.

La defensa del pecado, identificado no solo con el placer, sino como instrumento enriquecedor para la vida futura, se observa también en *Las dos cortesanas* de Lodovico Domenichi, que será tratada en las siguientes páginas. Rafaela aconseja a Margarita saltarse las normas, advirtiéndole que “si no se disfruta de algún placer modestamente cuando una es joven, se cae en tal desesperación en la vejez, que nos envía directamente a la casa del diablo calentitas, calentitas, como ves que temo que me pase a mí” (Piccolomini, 2024, p. 36). El mismo consejo dan las descaradas cortesanas de Domenichi en el párrafo que cierra la obra, donde, tras haber engañado a todos y haberse salido con la suya, se dirigen al público de la siguiente manera: “Si estos viejos no hubieran sido unos tristes y buenos para nada cuando eran jóvenes, no harían tantas locuras ahora que tienen un pie en la fosa” (Domenichi, 2024, p. 195).

2.2 Las dos cortesanas de Lodovico Domenichi

Lodovico Domenichi, nacido en Piacenza en 1515, es uno de los autores que más activamente participaron en la corriente filógina que recorrió el siglo XVI. Al igual que Piccolomini, Domenichi formó parte del círculo de autores que desarrolló su labor en torno al editor Gabriele Giolito de' Ferrari. Entre sus escritos se encuentran el *Libro delle donne illustri* (1549, fecha aproximada), *La nobiltà delle donne* (1549), *Delle rime di diversi eccellentissimi autori* (1556) y *Rime di alcune virtuosissime e nobilissime donne* (1559), además de ediciones y traducciones.

6 “Si no te comportas castamente, compórtate al menos con prudencia”.

En su faceta como autor teatral, *Las dos cortesanas* (1563) se inspira en las *Báquides* de Plauto, de la que toma (o copia) el argumento. Mario, protagonista de la obra e hijo de Lattanzio, es enviado a España junto a su criado Vespa para recaudar el dinero que don Hernando debe a su padre. Se enamora allí de una cortesana de nombre Isabella, a la que desea encontrar en Italia a su regreso. Para ello se encomienda a su amigo Livio, hijo de Filippo, el cual está enamorado de la cortesana gemela de Isabella, con la que también comparte nombre. Tras una serie de peripecias surgidas como consecuencia de varios equívocos, la obra concluye con las cortesanas como triunfadoras de la acción.

En esta pieza, de la que no se tiene constancia de su representación, se tergiversa el modelo de la clásica obra en la que se inspira, dando como resultado que, a la ya divertida trama, se añada la hilaridad que provoca que los padres (Lattanzio y Filippo) sean engañados por sus criados, el sabio M. Cinzio sea superado por el ignorante alumno (Livio) y que dos prostitutas “de la calle” no solo eviten el castigo reservado a las timadoras, sino que además salgan indemnes y vencedoras del enredo. A diferencia de las otras obras aquí comentadas, donde el elemento femenino está presente “físicamente” en una gran cantidad de escenas, en *Las dos cortesanas* la presencia de las hermanas sobrevuela toda la acción. No obstante, en las veces que intervienen se aprecia también el papel activo que deseamos destacar en estas páginas. Las Isabella tampoco son honestas y no dudan en utilizar la seducción para conseguir sus fines. Su carácter, decidido y dominante, se establece desde la primera escena en la que aparecen junto a Livio:

LIV. Vuestras caricias son como la resina para los pájaros.

ISA. ¿Cómo?

LIV. Yo me doy perfecta cuenta, vosotras sois dos milanos alrededor de un polluelo, la golondrina bate las alas. Mi dulce señora, yo no os aseguro complaceros.

ISA. ¿Y por qué?

LIV. Porque tengo miedo de lo que podría sucederme.

ISA. ¿Y de qué tenéis miedo? ¿Tal vez de que mi lecho no os repare u os rompa los huesos?

LIV. Yo más bien temo que vuestro lecho me seduzca. Perdonadme, vos sois una fiera. Mi edad no se acuerda con que yo me encuentre en la oscuridad con una mujer. ¿Me bastaré yo solo para evitar que vos hagáis conmigo lo que queráis? (Domenichi, 2024, pp. 132–133)

Livio está en las antípodas del *bulo* veneciano, mostrándose respetuoso hasta el punto de resultar temeroso. La autoridad de las hermanas tampoco es atribuible a la juventud e inexperience de Livio, como demuestra el hecho de que su actitud sea la misma con los viejos Filippo y Lattanzio en la escena en la que estos, envalentonados, acuden a su casa con aviesas intenciones. Las amenazas, basadas en la fuerza física, que deberían colocar a las mujeres en un estado de sumisión, se revelan inútiles desde el momento en el que Isabella abre la puerta:

ISA. ¿Qué queréis? ¿Qué buen viento ha traído a estas dos ovejas?

LAT. Las canallas nos llaman ovejas.

[...]

ISA. Es cierto que lucen un buen pelo. Ellas deben ser buenas y gordas.

ISA. Hermanita mía, no estaría mal que las esquiláramos bien.

LAT. Parece como si se estuvieran burlando de nosotros

[...]

ISA. Hermana mía, te entrego al más viejo para que lo arruines y domestiques bien. Yo me ocuparé de este otro, que parece más enfadado (Domenichi, 2024, pp. 190–191).

La obra se cierra con los padres disfrutando de las cortesanas y las palabras finales de Isabella instando al público a aprovechar la juventud para no llegar a la vejez haciendo “locuras”. En la exhortación final al *carpe diem* y al disfrute de los sentidos, que el anónimo autor de *La venexiana* atribuía como error y propio de las mujeres, se advierte el mismo consejo que habían señalado anteriormente Filippo y Cinzio, anulándose así la diferencia entre lo masculino y lo femenino y constatando, como dice Mantioni (2016), que la excepcional libertad de la que gozaba la cortesana renacentista se asociaba con un sujeto andrógino.

Las cortesanas de Domenichi son lo contrario al modelo ideal propuesto por Castiglione y a las que pueblan las comedias de la Roma clásica. Las meretrices que aparecen en las representaciones de los grandes maestros de la Antigüedad son personajes opuestos a los de las esposas, que son casi siempre vistas como causa de infelicidad de los oprimidos maridos, los cuales buscan consuelo en otras mujeres que son fuente de alegría, comprensión y dulzura. Domenichi, sin embargo, elabora una trama similar a aquellas prescindiendo del agravio: las madres de Mario y Livio, es decir, las esposas de Lattanzio y Filippo, no hacen acto de presencia ni son tampoco culpables del alocado comportamiento de los viejos, demostrando así que es posible hacer una comedia divertida sin recurrir al tópico de la esposa gruñona que amarga la vida a su marido. Consecuentemente, queda igualmente eliminada la culpabilidad que indirectamente se atribuye a estas mujeres y que, en cierta manera, servía para justificar el comportamiento adúltero de los hombres y su responsabilidad.

Las Isabella tampoco encuentran reflejo en la conversación de los *Ragionamenti* (2000, p. 217) de Aretino. A diferencia de aquellas, estas no pretenden demostrar un fingido interés por la cultura, la cual es solo un medio para obtener un fin, es decir, satisfacer a los clientes, pero nunca un fin en sí mismo. Estas buscan ganar su libertad utilizando las armas de las que disponen, lo cual hacen mientras critican las costumbres de los hombres de la misma forma que tantos escritores hicieron lo propio en los muchos tratados sobre la educación y el comportamiento de las mujeres.

3. Las adúlteras en *La venexiana*

La venexiana es una comedia anónima⁷ en cinco actos escrita en el siglo XVI que fue descubierta y publicada por Emilio Lovarini en 1928. En un principio podría enmarcarse en el género literario conocido como *alla bulesca*, que toma el nombre de los “*buli*” (plural de “*bulo*”⁸) que eran sus protagonistas, si bien existen algunas diferencias. Como constata Quaia (2015, p. 23), en estas obras se resaltaba o enseñaba, si quieren argumentarse motivos didascálicos, la avaricia de las prostitutas, cuyo rechazo al protagonista se debía a su poca o nula solvencia económica.

Sin embargo, en *La venexiana*, el trío se distancia de los personajes típicamente *bulescos*, empezando por su situación socioeconómica: ni Angela ni Valeria son prostitutas, sino viuda y recién casada respectivamente, ambas acomodadas, descartándose así que el interés por Julio sea de tipo económico. Tanto la una como la otra se encuentran en un estatus de privilegio social como es la viudedad⁹ y el matrimonio, mientras que Julio encarna la figura del forastero recién llegado a la ciudad para disfrutar de los placeres que ofrece. Distinto es también el objeto de deseo, que aparece invertido: si en la comedia *bulesca* la mujer es la causa del desasosiego de los protagonistas, en la obra que nos ocupa es el hombre quien es perseguido y deseado.

A diferencia de lo expuesto en las obras tratadas anteriormente, en la inversión de roles no parece probable que deba interpretarse una vena filógina, sino todo lo contrario, si atendemos al prólogo: el Amor, personificado en Cupido, es incapaz de prudencia o razón y afecta especialmente a las mujeres debido a la pequeñez de su intelecto. El autor retoma el tópico de la incapacidad intelectual de las mujeres, argumento tradicionalmente utilizado por la misoginia para explicar sus defectos y/o debilidades¹⁰. En este caso, la escasa inteligencia inherente al sexo débil permite a los sentidos “*che delle femmine è gran parte*” apropiarse del control de las acciones, dando como resultado su libidinoso comportamiento. Convenientemente, la referencia a la lujuria y a los desajustados excesos están exclusivamente referidos a las mujeres, obviando cómo Julio utiliza cualquier treta a su disposición con el único objetivo de disfrutar sexualmente de ambas, lo cual consideramos indicativo del carácter poco filógino de su autor.

En el personaje de Angela es donde la inversión de roles se verifica con mayor fuerza desde su primera aparición. La escena cuarta del primer acto sirve de presentación y se abre con la viuda

7 Lovarini creyó ver que tras el anonimato se escondía el conocido humanista Girolamo Fracastoro (1478–1553), si bien esta suposición ha quedado hoy día desacreditada. Si parece seguro que su autor perteneció a la famosa Compagnia della Calza, llamados así por los emblemas que llevaban en los calcetines.

8 La “*letteratura alla bulesca*” fue un género en boga en la Venecia del *Cinquecento*. Las obras estaban escritas en dialecto veneciano y se inspiraban en situaciones reales, como es el caso de la que nos ocupa, en la que el autor afirma en el prólogo que está basada en un hecho acaecido en la ciudad. El género toma nombre del protagonista de la trama, el “*bulo*”, cuya traducción equivale en el contexto de la época a “bravucón” o “abusón”, figura esta que se remonta al antiguo teatro romano y, concretamente, al personaje protagonista del *Miles gloriosus* de Plauto.

9 Somos conscientes de lo aventurado de esta afirmación, puesto que en la situación de las viudas en el Renacimiento influían factores como la edad y la posición económica. Si bien es cierto que algunas disfrutaban de derechos legales específicos y el respeto de la comunidad, las menos afortunadas quedaban en una situación de precariedad económica. Las viudas jóvenes sufrían también la presión social para volver a casarse y/o mantener una conducta respetable.

10 Cabe recordar que corren los años de la caza de brujas, cuyo inicio se sitúa en el siglo XIV y que se recrudecería con la aparición posterior de la Contrarreforma. Sallman (2000, pp. 493–509) traza un excelente recorrido constataando cómo la relación entre la debilidad del intelecto femenino y la influencia que el demonio ejercía sobre ellas hicieron de la caza de brujas un fenómeno eminentemente misógino.

entrando en la habitación en la que su criada, Nena, yace en la cama semidormida. Toda la escena contiene un alto contenido sexual implícito desde el momento en el que Angela invade, en mitad de la noche, la cama de su criada para confesarle que sufre de amor, el cual no se presenta bajo los efectos propios del amor cortés, sino como excitación sexual; no existen lánguidos lamentos ni suspiros, sino un “fuego interno” que hace que sus carnes “ardan”. La supuesta inocencia de Nena no es más que un pretexto para que Angela continúe describiendo los efectos que un desconocido ha producido en ella. A la sugerencia de un médico por parte de la criada, responde la patrona sin tapujos: no hay médico que pueda consolarla, lo que necesita es un hombre. Ante la pregunta sobre para qué lo desea, la respuesta confirma el tono sexual (revestido de comicidad) de la escena:

Ángela: Lanzarle así los brazos al cuello, chupar esos labiecitos y tenerlo apretado, apretado.

Nena: ¿Y después nada más?

Ángela: La lengüita en la boca.

Nena: Lo sabría hacer yo mejor que él (Anónimo, p. 1965)¹¹.

La última respuesta de la criada es deliberadamente ambigua: no se especifica si Nena, más cómplice del espectador que inocente, lo haría mejor por tener más edad y experiencia que Julio o es un comentario que denota un interés sexual por su patrona. Las dudas acerca de la intencionalidad del comentario quedan disipadas en el momento en el que la escena adquiere un matiz erótico-lésbico cuando Angela echa los brazos al cuello de Nena, insinuándose hasta el punto de que esta tiene que frenar su ímpetu (“vos no recordáis que soy mujer”), a lo que el ama responde retrayéndose mientras declara: “Sudo, en agua, toda”.

Dura poco la calma de Angela que, decidida a no dormir sola, negocia con Nena un sitio en su cama. La relación entre ambas se invierte, con un ama casi suplicante y una criada que concede su deseo. La sumisión de Angela deriva en una escena en la que el erotismo lésbico adquiere tintes masoquistas cuando, de nuevo, vuelve a abrazar a Nena, a la que dirige una insólita petición con la que termina el acto:

Angela: ¿Quieres hacerme un favor?

Nena: ¿Qué?

Angela: Querida, dulzura, quédate así un poco; y después empieza a blasfemar, para que te crea hombre.

Nena: No sé qué decir.

Angela: Maldice el cuerpo de Cristo, di palabras sucias, como hacen los hombres.

Nena: Decid: ¿qué palabras?

Angela: Esas guarradas que se dicen en los burdeles. ¿No las sabes?

Nena: [Con voz adormentada] Si no duermo, las diré; pero, si duermo, no diré nada, yo...

Angela: Querida Nena, compórtate un poco como un abusón, por mi amor (Anónimo, p. 1965)¹².

No queda duda con esta última interacción, que convenientemente cierra la escena, de que el amor espiritual no ocupa la mente de Angela. La pasión por el forastero no proviene de su

11 Acto primero, escena cuarta. Páginas no numeradas. Las traducciones de esta obra aquí aportadas son propias.

12 Acto primero, escena cuarta.

gallardía, sino todo lo contrario: Julio está lejos de ser un “*gentiluomo*” por más que él insista en autodenominarse como tal; es más, no es considerado siquiera un hombre, sino un “*bamboccio*” que es descrito por la criada Oria como “un bravucón, con la espada, con el penacho en el sombrero, vestido corto y aterciopelado (Anónimo, p. 1965)¹³”.

El carácter prepotente de Julio no provoca el desprecio de la “enamorada”, que fantasea con ser maltratada. Lo que podría ser visto como una forma de menoscabo hacia las mujeres puede también interpretarse como una forma de empoderamiento femenino en una obra que, en absoluto, se antoja filógina. Para sustentar esta idea, es importante recordar que Angela no es una prostituta, si bien desea que Nena (en su papel de Julio) se comporte como lo hacen los hombres en los burdeles, lo cual es una (poco) sutil manera de expresar que quiere ser tratada como las que allí se ganan la vida. No obstante, el punto de partida es clave para establecer quién es realmente dominante y dominado en este juego de poder que, es importante puntualizar, está circunscrito al ámbito sexual y no social, a lo privado y no lo público.

La situación de privilegio de Angela respecto a Julio ha quedado establecida gracias a su estado de viudedad y a su situación acomodada, la cual va a utilizar para granjearse el favor del joven. No es una víctima que, debido a las circunstancias, se ha visto obligada a la prostitución ni tampoco ha sido educada por una madre o alcahueta para ser cortesana. El sometimiento a Julio es un deseo y no una obligación, como demuestra el hecho de que sea ella quien confiese que utilizará dinero y regalos para conseguir su favor. Es decir, Angela es quien tiene el poder, pero lo cede voluntaria y conscientemente al amante para su propia satisfacción y disfrute. Para apoyar ulteriormente esta interpretación, deben ser tomadas en consideración la precisión de las palabras del prólogo, donde el autor habla de “el juego y el placer que de él [Julio] obtiene”, estableciendo así quién es la parte activa.

La otra parte del trío la forma el personaje de Valeria. Comparada con su rival por la atención de Julio, esta no posee su misma fuerza expresiva, si bien comparte con ella el carácter decidido y el deseo de disfrutar cada momento, aunque ello suponga atentar contra la sagrada institución del matrimonio. Valeria se muestra en principio deseosa, pero recatada, llegando a recordar a su envalentonado pretendiente que es una mujer casada. A diferencia de Angela que, sin haber mencionado su nombre, lleva a Julio a la cama, Valeria no parece dispuesta a entregarse inmediatamente. La escena entre ambos queda abruptamente interrumpida cuando, en un gesto casual, queda al descubierto la cadena que Angela ha regalado a Julio y cuya procedencia reconoce gracias a la ayuda de su criada. Los intentos del joven por apaciguar los ánimos, que incluyen varias mentiras, y explicar la procedencia de la cadena, no surten efecto ante una encolerizada Valeria, que termina por echarlo de casa.

A pesar de no poseer la efusividad de Angela, sí que comparte con ella el rol activo que lleva a la posterior reconciliación con el amante. Tras haber sido expulsado de mala manera, Julio ha decidido olvidarse de Valeria y únicamente acepta volver cuando, gracias a la intervención de Oria, viene a saber que su patrona desea “dormir” con él. Con Angela comparte también el deseo de someterse que manifiesta en el momento culminante de la reconciliación, que terminará en la cama y con el cierre definitivo del telón.

13 Acto primero, escena tercera

Cerramos este epígrafe con un apunte sobre el personaje masculino que ocupa el centro de las tribulaciones femeninas. En una comedia *bulesca* clásica, Julio sería el protagonista indiscutible, mientras que en *La venexiana* albergamos ciertas dudas a este respecto. Como se ha visto, Julio no es nunca la parte activa (salvo en el primer saludo a Valeria, que sucede fuera de escena) y, si bien es cierto que disfruta sexualmente de ambas mujeres, no es por su propia iniciativa. Su papel no es activo siquiera en la escena en la que yace con Angela: es ella quien se lanza a desnudarlo y mordisquearlo, a lo que él responde, en un principio, asustado; incluso en el momento culminante, es Angela quien impone sus deseos: “Calla y duerme, que quiero hacerlo a mi manera, como quiero yo”. Comparado con personajes típicamente *bulescos*, caso de los protagonistas masculinos de *La bulesca*, la mejor cualidad del forastero es la fortuna de resultar atractivo y a ello se deben sus conquistas.

4. Conclusiones

La perfecta dama de corte, la “cortesana original” (si así queremos llamarla para desligarla del peyorativo uso que le fue atribuido posteriormente) encuentra en el *Cortesano* de Castiglione el manual sobre cómo debe comportarse. Esta surge como necesaria compañía del hombre y, como tal, debe complementarlo: si él debe mostrar una cierta gallardía varonil, ella debe presentarse con “una delicadeza tierna y blanda, con una dulzura mujeril en su gesto, que la haga en el andar, en el estar y en el hablar, siempre parecer mujer, sin ninguna semejanza de hombre” (Castiglione, 2020, p. 330). Es decir, la inversión del comportamiento entre hombres y mujeres conllevaría una deformación de los sexos: los hombres que se acicalan en exceso son ridiculizados y tildados de afeminados, mientras que las mujeres se asocian con la virilización.

En el caso de algunas comedias renacentistas, se ha observado cómo los personajes femeninos de la cortesana y la adúltera asumen comportamientos impropios de su sexo y condición que se refleja incluso en el descaro de su lenguaje y en la forma de dirigirse a los hombres, que aparecen ignorar en el mejor de los casos o incluso sometidos. Este intercambio de roles produce un efecto cómico que ha sido posible analizar desde una perspectiva tanto filológica como misógina, apoyándonos en autoras como Romagnoli (2010) y Martín Clavijo (2021), si bien es harto difícil dar una respuesta inequívoca a la discusión sobre las intenciones de sus autores.

Las estrategias utilizadas por estos personajes para obtener la autonomía se cimentan en la manipulación, el adulterio, la mentira e incluso la prostitución. Lo que puede ser visto como ejemplo de depravación moral da también como resultado una hilera de personajes transgresivos capaces de gestionar sus vidas libremente sin el sometimiento impuesto por las leyes jurídicas y religiosas. Sobre las cortesanas, escribió Simone de Beauvoir:

Por este camino, la mujer logra adquirir una cierta independencia. Al prestarse a varios hombres, no pertenece definitivamente a ninguno; el dinero que acumula, el nombre que “lanza” como quien lanza un producto, le garantizan una autonomía económica. Las mujeres más libres de la Antigüedad griega no eran ni las matronas ni las prostitutas de baja estofa, sino las hetairas. Las cortesanas del Renacimiento, las geishas japonesas disfrutaban de una libertad infinitamente mayor que sus contemporáneas (De Beauvoir, 2015, p. 728).

En los ejemplos propuestos, la deshonestidad femenina se propone como una forma de desafío del orden establecido bajo la forma del adulterio y/o la prostitución. Rafaela es un personaje que miente y enseña a mentir, pero también enseña a Margarita cómo escapar de la autoridad de su marido y disfrutar de los placeres de la vida. Su falta de honestidad la hace libre como no sería posible en caso de estar sujeta a las imposiciones de una figura masculina, ya sea marido o padre, y su descaro llega al punto de cuestionar las tesis sobre el comportamiento femenino propugnadas por Aristóteles.

La viuda de *La venexiana* no duda en utilizar su dinero para conseguir a Julio. Beauvoir decía que los dones que recibe la mujer son cadenas y, en este caso, se invierten los papeles al ser ella quien, literalmente, pone una cadena al cuello del hombre. Tanto Ángela como Valeria cosifican a Julio, cuyos intentos de adoptar un papel activo en el devenir de los acontecimientos no fructifican, dando como resultado un personaje a merced de sus amantes.

En cuanto a las cortesanas de Domenichi, las encontramos ya ejerciendo el oficio. Las Isabella no son libres, sino que están atadas a los deseos del capitán español y es gracias a los engaños como consiguen el dinero para comprar su libertad. A su vez, se libran de las consecuencias de las mentiras usando sus cuerpos y engatusando a quienes habían engañado.

El tono cómico de las obras y el mundo al contrario de las festividades permiten expresar comportamientos e ideas contrarias a la norma, lo cual igualmente enmascara las intenciones reales de sus autores. No era infrecuente que estos escribieran “*per scherzo*”¹⁴, protegidos por el escudo del juego y el carnaval en el que todo es posible, tanto ser defensor de la libertad de las mujeres como fingir serlo para mofarse o mostrarlas como seres libidinosos, no para destacar su emancipación, sino su naturaleza viciosa. Igualmente, es posible criticar el hecho de que la forma de influenciar a los hombres sea mediante la sexualidad, recordando la famosa *Lisístrata* (Aristófanes 2021). Estamos de acuerdo con ello, no obstante, existe una diferencia respecto a la comedia de Aristófanes (cuya misoginia ha sido tratada en múltiples ocasiones) que reside en que aquellas tenían como objetivo un bien mayor, como es parar la guerra y el bien de la *polis*, mientras que las aquí mostradas buscan únicamente su propio beneficio, ya sea este económico o sexual.

Por otra parte, igualmente lícito que es cuestionar las formas de interacción aquí mostradas, es preguntarse qué más podía utilizar una mujer en una época en la que se le negaba el acceso a la educación y al trabajo fuera de casa, no podía tener posesiones ni elegir marido e incluso su destino estaba en manos del *pater familias*, como en el caso de los monacatos forzosos. Si se tiene en cuenta que las trampas de la cultura y las costumbres impiden a las mujeres obtener su emancipación, la deshonestidad se antoja la única forma de escapar de la subalternidad expuesta por Gramsci (2000).

14 “*Per ischerzo e giuoco*” son las palabras utilizadas por Piccolomini en *L’istituzione dell’uomo* (1542), donde se defiende de quienes le acusaron de atentar contra la virtud de las mujeres y el matrimonio.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1965). *La venexiana*. (L. Zorzi, Ed.). Einaudi.
- Aretino, P. (2000). *Ragionamento e dialogo*. Einaudi.
- Aristófanes. (2021). *Lisístrata*. (M. Martínez, Ed.). VdB.
- Aristóteles. (2018). *Política*. Tecnos.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial.
- Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. (A. Martorell, Ed.). Ediciones Cátedra.
- Burckhardt, J. (1980). *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Sansoni Editore.
- Castiglione, B. (2020). *El Cortesano*. (J. Boscán, Ed.). Alianza Editorial.
- Cox, V. (2016). Members, Muses, Mascots: Women and Italian Academies. In J. E. Everson, D. V. Reidy & L. Sampson, (Eds.), *The Italian Academies 1525–1700 Networks of Culture, Innovation and Dissent* (pp. 132–169). Legenda.
- Da Rif, B. M. (1984). *La letteratura “alla bulesca”. Testi rinascimentali veneti*. Antenore.
- Della Mirandola, P. (2002). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. (P. J. Quetglas, Ed.). PPU.
- Domenichi, L. (1549). *La nobiltà delle donne*. Gabriel Giolito di Ferrari.
- Domenichi, L. (2024). *Le due cortigiane*. (J. Aguilar, Ed.). Dykinson.
- Fonte, M. (2013). *El mérito de las mujeres*. Arcibel.
- Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel*. (J. Sánchez, Ed.). Ediciones Akal.
- Guazzo, M. (1952). *La bulesca, commedia cinquecentesca inedita*. (G. Meneghetti, Ed.). Già Zanetti.
- Kelly-Gadol, J. (1977). *Did women have a renaissance?* Houghton Mifflin.
- Mantioni, S. (2016). *Cortigiane e prostitute nella Roma del XVI secolo*. Aracne editrice.
- Meneghetti, G. (1952). *La Bulesca, commedia cinquecentesca inedita*. Stamperia Editrice Già Zanetti.
- Piccolomini, A. (1545). *L'Orazione in lode delle donne*. Gabriele Giolito.
- Piccolomini. (1942). *La Raffaella: dialogo della bella creanza de le donne*. (D. Valeri, Ed.). F. Le Monnier.
- Piccolomini. (2024). *La Rafaela. Diálogo de la bella crianza de las mujeres*. (E. Moreno, Ed.). Dykinson.
- Plauto, T. M. (1995). *Miles gloriosus*. Ediciones clásicas.
- Plauto, T. M. (2011). *Las dos báquides*. Gredos.
- Pullini, G. (1955). Teatralità di alcune commedie del '500. *Lettere Italiane*, 7(1), 68–97. <http://www.jstor.org/stable/26244161>
- Quaintance, C. (2015). *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*. University of Toronto Press.
- Sallmann, J.-M. (2000). La bruja. In G. Duby, & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres* (Vol. 3, pp. 493–509). Taurus.
- Sansovino, F. (1604). *Venetia. Città nobilissima et singolare. Descritta già in XVIII libri da M. Francesco Sansovino*. Presso Altobello Salicato.
- Sberlati, F. (1997). Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 7, 119–174. <https://doi.org/10.2307/4603703>
- Servadio, G. (2007). *Il Rinascimento allo specchio*. Salani.

Cortesanías y adúlteras: La deshonestidad y el mundo al contrario en tres comedias del Renacimiento

- Valentino, G. (2021). *Alessandro Piccolomini (1508–1579) e la Querelle des femmes nel Rinascimento senese*. [Doctoral dissertation, Universidad de Sevilla]. Repositorio de la Universidad de Sevilla.
- Weinapple, F. (1986). Imitazione e fraintendimento nel teatro comico rinascimentale. *Lettere Italiane*, 38(1), 69–85. <http://www.jstor.org/stable/26263662>



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.