

Irene Romera Pintor, Josep Lluís Sirera, eds.

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



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

COLECCIÓN PARNASEO

16

Colección dirigida por

José Luis Canet

Coordinación

Julio Alonso Asenjo

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Nel Diago Moncholí

Evangelina Rodríguez

Josep Lluís Sirera

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

Edición de
Irene Romera Pintor
Josep Lluís Sirera

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2011

©

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

Septiembre de 2011
ISBN: 978-84-370-8366-7

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

Maquetación:
Héctor H. Gassó

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

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

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

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

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2011
338 p. ; 17 × 23,5 cm. — (Parnaseo;16)
ISBN: 978-84-370-8366-7

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

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

ÍNDICE

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

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

Prólogo

Desde mediados de los años setenta del pasado siglo, los estudios sobre el teatro de los siglos xv y xvi han ocupado un lugar preferente entre las líneas de investigación desarrolladas en la Universitat de València. Las estrechas relaciones entre las dramaturgias italianas y españolas del período facilitaron, además, que varios profesores de dicha universidad colaborasen en investigaciones conjuntas. Singularmente fecundas han demostrado ser, por ejemplo, las que se han desarrollado en torno a la tragedia del siglo xvi entre investigadores de los Departamentos de Filología Española y de Filologías Francesa e Italiana a partir del año 2000; muy especial entre quienes firmamos la presente introducción y nos hemos responsabilizado de la edición del volumen.

Con el paso del tiempo, la colaboración fue ampliándose a otros profesores de otras universidades, españolas e italianas, como pudo apreciarse en el Simposio internacional *Relaciones entre los teatros español e italiano: siglos xvi a xx*, celebrado entre el 22 y el 25 de noviembre de 2005. Los excelentes resultados de investigación que se desprendieron de aquel simposio abrieron la puerta a ampliar la colaboración del *grupo valenciano* con otros equipos de investigación. Buena muestra de ello es que este volumen recoge aportaciones de investigadores de tres países: España, Francia e Italia. Más aún: no podemos olvidar tampoco que si el Simposio Internacional de 2005 se abría a un arco temporal ciertamente amplio, el afianzamiento de las líneas conjuntas de trabajo y reflexión nos ha permitido, cinco años después, precisar mucho más el objeto de investigación. De aquí, que los artículos recogidos en el presente volumen sean homogéneos en lo que al período escogido (el siglo xvi) y al tema principal (la mujer en el teatro de la época) se refiere.

No se crea, sin embargo, que esta homogeneidad excluye una pluralidad de enfoques y de tratamientos metodológicos. Por otra parte, y como puede apreciarse en el índice del presente volumen, el tratamiento de los temas escogidos permite desde acercamientos a la realidad social y cultural de la mujer como mecenas de las representaciones (y las ediciones) teatrales, hasta análisis de los personajes femeninos presentes en el teatro del xvi.

Más allá del interés intrínseco de los artículos, nos gustaría poner de manifiesto que el Simposio Internacional que en noviembre de 2010 acogió la presentación y, sobre todo, el *debate* de las conclusiones contenidas en él (*La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo xvi* se llamaba precisamente) abrió

las puertas a nuevas líneas de investigación y propició proyectos conjuntos de trabajo en el marco de la Unión Europea. Si la investigación científica ha de tener como objeto fundamental la formación de equipos sólidos de trabajo en áreas que puedan ser consideradas preferentes, así como la agregación de equipos especializados que trabajan en diversos centros y universidades de la Unión Europea, no nos cabe la menor duda de que quienes participamos en el presente volumen hemos reforzado, gracias a él, la colaboración que hemos ido estableciendo durante los últimos años, hemos ampliado el campo de nuestros estudios y hemos abierto —como ya queda dicho— nuevas expectativas a la investigación del teatro europeo del xvi. Este era nuestro objetivo preferente cuando diseñamos el Simposio Internacional y creemos sinceramente que lo hemos alcanzado.

Queremos cerrar esta breve introducción agradeciendo a las instituciones que han hecho posible su publicación: el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Universitat de València, a través de su *Vicerektorat d'investigació i política científica*. Y, por supuesto, al proyecto de investigación *Parnaseo* (Proyecto FFI 2008-00730 FILO), y a los investigadores que forman parte de él, y que se implicaron decididamente en este volumen desde el primer momento.

IRENE ROMERA PINTOR

Departament de Filologies Francesa i Italiana
(Universitat de València)

JOSEP LLUÍS SIRERA

Departament de Filologia Espanyola
(Universitat de València)

Les Dames de la Cour et l'apologie du genre tragique en France au XVI^e siècle

Jean Balsamo
Université de Reims

Brantôme, dans sa «Vie» de Catherine de Médicis, rapporte que la reine inventait des jeux et des passe-temps pour la cour, et qu'elle «aimoit fort à voir jouer des commedies et des tragedies».¹ Le 17 février 1556, à Blois, pour le Carnaval, elle fit représenter la tragédie *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino, dans une version française en prose, due à Mellin de Saint-Gelais.² La pièce, première tragédie moderne à l'antique, avait été composée quarante ans plus tôt pour le pape Léon X Médicis, devant qui elle fut lue, avant d'être publiée en 1524 et plusieurs fois réimprimée. Le sujet, tiré de Tite Live et non pas repris de la tradition théâtrale, évoquait le courage de la reine de Numidie qui préféra se suicider plutôt que d'accepter la servitude. A Blois, ce furent les filles du roi Henri II, Elisabeth et Claude de France, ainsi que Marie Stuart qui interprétèrent les principaux rôles. La pièce fut représentée à nouveau, en plein air, le 21 avril, à l'occasion d'un double mariage à la cour.³ Elle fut éditée par les soins de Gilles Corrozet et fut publiée en 1559, imprimée par Philippe Danfrie en caractères dits «de civilité»; cette présentation, qui imitait les innovations typographiques de Trissino, confirmait le statut aulique et confidentiel du texte. Une seconde édition parut en 1560.

Sophonisba n'est pas la première tragédie française ni même la première tragédie représentée à la cour. Elle avait été précédée, trois ans plus tôt, à l'occasion du Carnaval et pour fêter la fin du siège de Metz, par *La Cléopâtre captive* de Jodelle, jouée devant le roi et la reine à l'hôtel de Guise, demeure parisienne de son commanditaire probable, le cardinal de Lorraine. Le prologue de la pièce célébrait à la fois le poète, inventeur de la tragédie française, et le roi, présenté en vainqueur de Charles Quint, le César moderne successeur

1.- BRANTÔME, P. de (1991:36).

2.- PORCHER, J. (1946).

3.- SAINT-GELAIS, M. de (1559).

des anciens Césars.⁴ Mais la représentation de *Sophonisba* met en évidence, à un moment où le genre tragique est encore balbutiant, une relation privilégiée aux Dames, non seulement par son sujet, la célébration d'une femme forte préférant la mort au déshonneur, que Jodelle avait déjà traité sur le même mode historique, mais par les acteurs ou plutôt les actrices de sa représentation, et surtout par son commanditaire. Elle peut, en effet, être considérée comme une des réalisations marquantes du «mécénat» littéraire de la reine, qui illustre une relation privilégiée avec l'Italie.⁵ Mais si la pièce confirme bien le lien qui unit la cour de France aux fastes du pontificat de Léon X, il faut interpréter ce lien en termes d'émulation et non pas simplement d'imitation. La pièce s'inscrit surtout dans le contexte d'un divertissement de la cour, d'autant plus heureux qu'il suivait la paix de Vaucelles. En dépit de son succès immédiat, *Sophonisba* toutefois ne suscita pas d'autres représentations de pièces analogues et ne confirma pas à la tragédie sa place parmi les genres de cour. Brantôme attribue cet insuccès à un choix de la reine :

Mais depuis Sofonisbe, composée par Monsieur de Saint Gelay, et très bien représentée par Mesdames ses filles et autres Dames et Damoiselles et Gentilshommes de sa Court [...] elle eust opinion qu'elle avoit porté le malheur aux affaires du Royaume, ainsin qu'il succeda; elle n'en fist plus jouer, mais ouy bien des comedies et tragi-comedies, et mesmes celles des Zani et Pantalon, y prenant plaisir, et en ryoit son saoul comme une autre, car elle rioit volontiers.

La formule de Brantôme, disant que la pièce aurait porté malheur aux «affaires du Royaume» a été souvent rapportée à la «superstition» d'une reine, que l'on représente volontiers entourée d'astrologues et de magiciens. Cette explication a sa part de vérité, mais elle correspond à une explication tardive, nécessairement postérieure à des événements funestes mis en relation a posteriori avec la représentation de la *Sophonisbe*: la mort du roi, en juin 1559, l'année de la publication de la pièce, ou plus grave encore, le début des guerres de religion. Or le fait est que Catherine de Médicis renonça à faire jouer des tragédies, avant même d'avoir eu conscience des malheurs qui allaient suivre. Aucune tragédie ne fut représentée à la cour entre 1556 et 1559, après *Sophonisbe*. Ce n'est qu'en septembre 1566, que fut jouée la *Lucrece* de Nicolas Filleul, à Gaillon, dans le cadre de fêtes offertes par le cardinal de Bourbon à l'occasion de la visite du roi Charles IX et de la reine mère. Mais ce n'est sans doute pas un hasard, si cette pièce, une petite tragédie de moins de 1000 vers, très différente de *Sophonisba*, développe un sujet analogue, tiré de Tite Live, la célébration

4.- JODELLE, E. (1965). Dans sa notice (446), l'éditeur moderne, Balmas, fait de la pièce une «méditation sur la condition du prince» abstraite, faute d'avoir compris l'allusion politique d'actualité au successeur de César.

5.- Voir FROMMEL, S. & G. WOLFF (2008), sans aucune mention de *Sophonisba*.

d'une femme forte au sein du malheur. La tragédie accompagnait une pastorale dramatique, *Les Ombres*, et une mascarade, dans une construction d'ensemble à valeur d'allégorie politique: le retour de l'ordre divin après les désordres de l'histoire, sous le patronage de la reine. Le tout fut publié peu après, sous le titre des *Théâtres de Gaillon* (Rouen, L'Oyselet, 1566).⁶

L'explication de la relative infortune du genre, à côté de raisons matérielles, doit ainsi être cherchée ailleurs, non pas dans le lien entre une représentation et des événements postérieurs, mais dans le genre même qui était représenté. Le genre tragique en effet portait en lui à la fois tout ce qui pouvait séduire le public auquel il était destiné, et en particulier les princes et les Dames de la cour par la célébration d'une femme forte, et en même temps, les raisons de son propre insuccès ou du moins de son discrédit à la cour. Ces raisons étaient doubles; la réticence face à la tragédie tenait pour une part aux formes savantes du genre et à sa connotation encore scolaire et pédante; elle venait d'autre part de la nature même des sujets représentés et au paradoxe d'un divertissement de cour reposant sur le spectacle peu plaisant du malheur des Grands et en particulier des princesses, à la fois héroïnes et victimes de l'histoire. La reine aimait à rire; la tragédie la faisait pleurer.

Un genre savant et ses effets

La tragédie, telle qu'elle a été codifiée en France au milieu du XVI^e siècle, revendique clairement son but didactique. Dans son *Art poétique*, publié en 1555, un an avant la représentation de *Sophonisba*, Jacques Peletier du Mans, qui fut plus tard un protégé et un ami de Montaigne, consacre un chapitre aux genres dramatiques dont il retrace les origines antiques et qu'il compare dans leur structure et dans leurs moyens. Il rappelait que la tragédie représentait des rois, des princes et des grands seigneurs, et que son issue était toujours «luctueuse et lamentable, ou horrible à voir. Car la matière d'icelle, sont occisions, exils, malheureux definements de fortune, d'enfants et de parents», et il alléguait la réponse d'Euripide au roi Archélas qui lui demandait de composer une tragédie à son sujet: «Ne plaise aux Dieux, dit-il, Sire, qu'il vous puisse arriver chose qui soit propre au Poème tragique». La tragédie était conçue comme la représentation en action de l'instabilité des grandeurs humaines, à travers l'exemple des princes. Peletier en donnait les sujets:

Une Niobè triste, une Médée horrible et affreuse, un Ajax étonné et forcené, un Oreste furieux et vagabond, un Hercule terrible, et comme les Latins disent, truculent.⁷

6.- FILLEUL, N. (1971).

7.- PELETIER DU MANS, J. (1990: 303-304).

Ceux-ci, parmi lesquels il nommait deux héroïnes, une victime et une criminelle, étaient tirés de la fable et non pas de l'histoire. Peletier indiquait en outre les modèles du genre, Sophocle et Euripide, le premier «plus grave de style et plus hautain», le second «plus sententieux et plus philosophique», auxquels, non sans réticence, il rattachait Sénèque; il indiquait enfin les premières réalisations française: à côté de la *Cléopâtre* de Jodelle, qu'il ne connaissait que de réputation, il mentionnait comme une œuvre française, représentant le malheur d'une autre héroïne, *Hécube* d'Euripide, dont il attribuait la traduction à Lazare de Baïf.

La tragédie française régulière était née en effet de la redécouverte littéraire et non pas dramaturgique du théâtre grec. Les traductions des tragédies grecques, en latin d'une part, en langue vernaculaire de l'autre, ont constitué la première étape de ce nouveau genre, à la fin des années 1530.⁸ Trois de ces traductions furent imprimées avant la publication de l'*Art poétique*; ce n'est sans doute pas un hasard si les pièces retenues ont pour sujet les souffrances d'une héroïne: outre *Hécube* (1544, rééditée en 1550), qu'il faut rendre à Guillaume Bochetel, *Electre* de Sophocle traduite par Lazare de Baïf (Paris, Roffet, 1537) et *Iphigénie [à Aulis]* d'Euripide par Thomas Sébillet (Paris, Corrozet, 1549), brillant exercice de métrique mettant en œuvre toutes les ressources de la poésie française. Les deux premiers traducteurs étaient des hauts fonctionnaires royaux, membres de la cour, le troisième, un avocat lettré. Ces versions correspondaient d'une part à un projet pédagogique, l'enseignement du grec donné à des enfants de famille noble. La célébration du grec constituant l'un des enjeux du programme «culturel» des Valois, ces traductions s'inscrivaient ainsi pour certaines dans le cadre d'un patronage royal ou princier, direct ou indirect. Une génération plus tard, le fils de Lazare de Baïf adressait à la reine Elisabeth d'Autriche une traduction d'*Antigone*, en se présentant lui-même comme un des rares auteurs à pouvoir recourir directement au texte grec. La pièce, précédée d'un sonnet de dédicace «Ô Reine, quand le ciel vous mena dans la France», parut en 1573 dans le recueil des *Jeux*. Si Baïf se proposait surtout de célébrer la langue française auprès d'une princesse étrangère, le choix du sujet n'était pas entièrement anodin dans le contexte de la cour. Une première traduction française de la pièce de Sophocle avait déjà été établie en 1542, par Calvi de La Fontaine à partir d'une traduction en prose due à un «noble, docte et saige personnage» non identifié. L'intérêt pour la pièce en France remontait peut-être plus haut encore, à la traduction italienne donnée par Luigi Alamanni et qui parut dès 1532, à Lyon, dans le recueil des *Opere toscane* patronnées par François I^{er}. De son côté, à la même époque, Mateo Bandello, qui cherchait alors à nouer des relations avec la cour de France, avait offert une version d'*Ecuba* d'Euripide à Margue-

8.- STUREL, R. (1913).

rite d'Angoulême, reine de Navarre, probablement par l'intermédiaire d'un de ses protecteurs, Guido Rangoni.⁹ L'œuvre ne fut pas publiée. Mais l'épître de dédicace, datée de Castel Gifredo, du 20 juillet 1538, l'inscrit dans une explicite demande de protection; elle célèbre la reine en tant que poétesse, dont les œuvres sont connues en Italie, et elle donne les premières clefs pour apprécier le genre, qui conjugue le plaisir à l'intérêt moral.

À la suite des traductions proposées comme telles, les premières pièces françaises apparaissent comme des libres adaptations, combinant des sources diverses, ainsi la *Cléopâtre captive* de Jodelle et la *Médée* de La Péruse, conçue au collège de Boncourt et publiée après la mort de son auteur, en 1556, à Poitiers. En 1561, sous le patronage de Buchanan, Jacques Grévin revendiquait pour son *César*, représenté l'année précédente au Collège de Beauvais, la primauté d'être la première tragédie française régulière publiée, sur un sujet entièrement nouveau: «premier de nostre temps je me suis hazardé de mettre la Tragedie et Comedie Française entre tes mains».¹⁰ Le poète dédia l'entier volume de son *Théâtre* à Claude de France, à l'occasion du mariage de laquelle, en 1559, il avait déjà composé la comédie de *La Trésorière*. Dans un «Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre» adressé au lecteur, il donnait de surcroît une précise théorie des genres dramatiques réguliers.

La tragédie resta ainsi, en France, jusque vers 1560, un genre inchoatif, clairement présenté en termes programmatiques par Du Bellay, dans sa *Deffence et illustration de la langue française*.¹¹ Le terme lui-même n'était pas encore d'une «intelligence commune», faute d'une définition claire.¹² Œuvre poétique en quelque sorte expérimentale, la tragédie ne connaissait que de rares représentations. Son développement en termes dramatiques a été le résultat d'une relation fructueuse mais conflictuelle entre les collèges et la cour, entre les milieux humanistes et une culture aristocratique, dans laquelle la part féminine avait une importance déterminante. Dans un passage bien connu des *Essais*, Montaigne revient sur la question du théâtre. Il évoque d'une part sa propre expérience: «j'ay soustenu les premiers personnages, ès tragedies latines de Bucanan, de Guarente, et de Muret».¹³ Buchanan avait traduit en latin *Alceste* et *Médée* d'Euripide, deux tragédies à sujet de femme forte, qui furent jouées en 1541 et en 1543, alors que Montaigne était son élève au collège de Guyenne. Montaigne se sert de ce souvenir pour appuyer la proposition paradoxale de

9.- BANDELLO, M. (1813); sur l'auteur, voir FIORATO, A. C. (1979).

10.- GRÉVIN, J. (1971); voir McFARLANE, J. D. (1986), BARBIER-MUELLER, J. P. (2001).

11.- Sur l'histoire et la théorie du genre, on se reportera aux ouvrages classiques de LEBÈGUE, R. (1954), LEBLANC, P. (1972), MAZOUER, C. (2002).

12.- MIOTTI, M. (1993).

13.- MONTAIGNE, M. de (2007: 184).

faire du théâtre l'élément d'une pédagogie originale, destinée à un «enfant de maison», tout en la confirmant par l'exemple de princes de son temps qui s'y étaient adonnés en personne, «honnêtement et louablement». Ce second souvenir renvoie peut-être à la *Sophonisba*, ou du moins aux fêtes de la cour et aux mariages princiers de 1559 auxquels il semble qu'il aurait assisté. Cette évocation prolonge d'autre part son propos en justifiant le genre en termes civils et politiques: les représentations théâtrales confortent l'esprit civique et dans le contexte particulier des guerres civiles de France, elles constituent une activité publique réglée, un divertissement au sens propre, capable de détourner le peuple de «pires actions et occultes». Le prince, en l'occurrence son représentant en une lointaine province, n'était plus acteur, il n'était pas même spectateur de la pièce; il en gratifiait le peuple. Le texte de Montaigne, à sa manière marquait l'aboutissement et l'infléchissement du débat, en amplifiant la suggestion que Du Bellay avait donnée trente ans plus tôt dans sa *Deffence et illustration*: «Quant aux comédies et tragédies, si les roys et les republiques les vouloient retaurer en leur ancienne dignité».¹⁴ Montaigne toutefois soulignait implicitement que l'hypothèque qui pesait encore sur la tragédie comme genre noble, destiné à la cour et plus généralement à l'aristocratie, provenait de sa relation avec le monde des collèges. Cet argument allait constituer un des «lieux» de l'apologie du genre dramatique.

L'apologie de la tragédie

Durant toute la seconde moitié du xvi^e siècle, le discours critique sur la tragédie a été l'objet d'une double formulation: à la présentation théorique des règles du genre, principalement dans les arts poétiques, s'ajoute son apologie et la justification de ses effets, dans les dédicaces des pièces. Ce second discours met en œuvre d'autres arguments et répond à d'autres raisons que l'apologie du théâtre en termes de moralité, qui s'est développée au siècle suivant, dans un contexte religieux très différent. A l'époque de Catherine de Médicis, les promoteurs de la tragédie ne cherchaient pas à justifier celle-ci comme un divertissement acceptable, compatible avec l'Eglise. En rappelant, d'après Aristote, que la tragédie était le plus élevé des genres, au même titre que le poème épique, ils cherchaient à faire reconnaître par les Grands son statut privilégié, comme un genre qui leur était destiné en priorité, dans la mesure où il les concernait par son sujet, qui pouvait constituer leur passe-temps et qu'ils devaient encourager plus que tout autre. Cette argumentation, dans de nombreux cas, constituait simplement un «lieu» rhétorique du genre de la dédicace qui accompagnait les pièces publiées, en justifiant aux yeux du destinataire le

14.- DU BELLAY, J. (1997: 125-126).

don d'une œuvre aussi extravagante. Dans quelques dédicaces toutefois, et en particulier dans des dédicaces à des princesses, l'argument était plus subtil et contribuait à l'explication même du genre, en cherchant à démontrer que le sujet pathétique de la tragédie n'était pas incompatible avec l'agrément que devait offrir une lecture ou une représentation conçues en premier lieu comme une activité sociale.

Cette apologie prit forme principalement en relation à la conception d'une «tragédie sainte», née de la tentative de conjuguer la forme tragique avec des sujets tirés de l'Écriture, qui se développa à partir de 1550 dans les milieux universitaires réformés, puis à la cour de Navarre.¹⁵ La tragédie sainte en effet était moins un garant en termes de moralité qu'elle ne donnait un sens à la représentation du malheur des princes, en offrant de surcroît des exemples positifs. Certaines des tragédies religieuses protestantes étaient centrées autour de la représentation de femmes fortes, présentées comme les modèles des dédicataires, comme des héroïnes libérant leur peuple d'une oppression. C'est à travers ce sujet que se fit le passage de la tragédie sainte primitive à la tragédie héroïque. En 1566, dans un volume d'œuvres poétiques publié à Poitiers, Antoine de Rivaudeau, protégé par Antoinette d'Aubeterre, fit paraître sa tragédie *Aman*, représentée le 24 juillet 1561.¹⁶ La pièce était introduite par un poème de dédicace adressé à Jeanne de Foix, reine de Navarre, une satire en vers qui développait l'argument topique de l'avarice des princes qui ne protègent pas les lettrés dans le besoin. Par contraste, Rivaudeau se présentait comme un gentilhomme aisé, excellent helléniste, cultivant son loisir lettré, hors de tout besoin, et il célébrait, par contraste, la dédicataire comme une «amie des savants, savante et vertueuse». C'est dans cet échange égal qu'il justifiait le choix encore singulier d'une tragédie en français et d'un sujet original («le puissant nom de ce très grand seigneur / Dont je chante les faits, la victoire et l'honneur»), qui devait permettre le succès de ses vers à la cour de Navarre. Mais c'est dans une préface adressée non pas à la princesse mais à un de ses amis, dans le cadre d'un échange lettré, qu'il expliquait sa propre conception de la tragédie. Celle-ci suit le modèle formel de la tragédie antique pour développer un sujet tiré des «saintes lettres», en une synthèse qui permet à Rivaudeau de réfuter à la fois les protestants radicaux qui veulent bannir toute littérature profane et le néo-paganisme des poètes modernes tels Ronsard. On a affirmé que par cette pièce, Rivaudeau présentait la reine de Navarre comme une nouvelle Esther, protectrice des protestants du comté de Foix; or il n'est fait aucune mention à la situation religieuse ou politique du temps. Prolongeant cette initiative, la fille d'Antoinette d'Aubeterre, Jeanne de Partenay, duchesse de Rohan, composa et

15.- Sur ce genre, voir CECCHETTI, D. (1994).

16.- RIVAUDEAU, A. de (1990); voir MIOTTI, M. (2004).

fit jouer un *Holopherne* à La Rochelle en 1574. La pièce est perdue. En 1598 encore, Jean de Hays dédia à Catherine de Bourbon un avatar de tragédie sainte, une pièce sanglante en sept actes, *Cammates*, dont le sujet est tiré du traité «Des vertueux faits de femmes» de Plutarque traduites par Amyot: la résistance de la prêtresse celte Camma, qui refuse les avances du meurtrier de son époux, a pu apparaître comme une représentation allégorique de la résistance de la dédicataire, princesse protestante qui refuse de se convertir.¹⁷

En 1572, dans un recueil collectif réunissant diverses poésies, Jean de La Taille, un gentilhomme lettré protestant, fit paraître une tragédie à sujet biblique, *Saül le furieux*.¹⁸ La pièce, composée avant 1562, était introduite par un discours «De l'art de la tragédie», un des textes théoriques les plus importants consacrés au genre en dépit de sa brièveté. Le discours est adressé à une princesse catholique, Henriette de Clèves, duchesse de Nevers, que le poète appelle sa Muse, «celle qui presque seule de nostre aage favorise les arts et les sciences»; c'est sous la «faveur du nom» de la duchesse que La Taille présente publiquement son œuvre. La dédicataire était la fille aînée de François de Clèves, duc de Nevers, gouverneur de Champagne, et de Marguerite de Bourbon, sœur d'Antoine, roi de Navarre et de Louis de Condé.¹⁹ La mort de son père et de ses deux frères, en 1562 et 1564 avait fait d'elle l'héritière du duché de Nevers. A la suite d'un compromis imposé par Catherine de Médicis, qui permit de maintenir la maison ducal dans son intégrité, elle avait épousé en 1565 Luigi Gonzaga, troisième fils du duc de Mantoue, établi en France en 1549, à qui elle apporta le duché. La parenté étroite de la famille de Clèves avec la maison de Bourbon, supérieure en dignité, entraîna les ducs François I^{er} et François II, père et frère d'Henriette, à suivre le parti protestant au début des guerres de religion, en 1562 en dépit de leur fidélité au roi, avant le revirement du second, qui mourut lors de la bataille de Dreux en combattant dans les troupes royales.

Cet engagement religieux complexe explique en partie la dédicace de La Taille et le discours qu'il porte sur la tragédie. Le genre est explicitement mis en relation aux guerres de religion en France; la mort de plusieurs princes dans ce conflit constituerait d'excellents sujets de tragédie, si La Taille toutefois ne préférerait «décrire le malheur d'autrui» et représenter l'histoire de Saül; de même, il souhaite à la dédicataire et à sa «maison» de ne pas éprouver la réalité de tels malheurs, de ne pas vivre et éprouver «chose dont on puisse faire Tragédie», reprenant de façon topique l'allégation d'Euripide transmise par Peletier du Mans. Dans son traité, La Taille explique les lois du genre, afin que la princesse puisse y prendre plaisir. La tragédie est destinée «aux personnes graves» et non

17.- HAYS, J. d'. (1598); sur l'auteur, AULOTTE, R. (1982).

18.- LA TAILLE, J. de (1968: 1-15). Sur l'auteur, voir CHARPENTIER, F. (1993).

19.- BOLTANSKI, A. (2006).

pas au menu peuple. Elle a pour effet le pathétique le plus intense («esmouvoir et poindre merveilleusement les affections»), par sa construction et par son sujet. La Taille, renvoyant à Aristote et à Horace, donne pour modèle Sophocle, Euripide et Sénèque, il précise les notions d'unité de temps et de décence, et met en relief la nécessité d'une construction dramatique resserrée, *in medias res*, capable d'émouvoir. D'autre part, il insiste sur la force de représentation d'un sujet pitoyable, hors de l'ordinaire, par son excès et par la dignité des personnes concernées: le malheur des grands, les «piteuses ruines des grands Seigneurs», dont la tentation du suicide est la forme paroxystique. Par le choix de son sujet, il refuse, en protestant, les «histoire fabuleuses» des Anciens et opte résolument pour la Bible. Mais comme Rivaudeau, il inscrit sa tragédie contre la tradition théâtrale réformée. Au nom du dynamisme dramatique, il rejette en premier lieu le statisme d'un théâtre sacré allégorique, représentant des figures abstraites, le Monde, l'Avarice, illustré par Marguerite de Navarre. Il refuse également la conception primitive de la tragédie sainte donnée par Des Mazures, une génération plus tôt, reposant sur un sujet purement édifiant, ainsi l'histoire d'Abraham, qui n'offre aucune ressource pathétique. Enfin, en une claire allusion, La Taille ne critique pas moins Rivaudeau, dont la tragédie *Aman* représente des personnages «extrêmement meschants», dont le malheur est justifié, comme châtiment de leurs crimes: l'effet spécifique de la tragédie doit provenir de la représentation du malheur d'un héros ou d'une héroïne ni entièrement innocent ni entièrement coupable. Cet effet prendra toute son ampleur lors de sa représentation au théâtre:

Pleust à Dieu que les Roys et les grand sçeussent le plaisir que c'est de voir reciter et représenter au vif une vraye Tragedie ou Comedie en un theatre tel que je sçauois bien deviser.

Si La Taille n'a pas fait jouer ses pièces, il a eu du moins l'intuition de cette représentation. Celle-ci ne se confond pas avec l'expérience du théâtre scolaire et de la tragédie des collèges, qu'il rejette pour lui opposer un spectacle, ou du moins une récitation par des «personnes propres» dont la «brave et hardie prononciation» ne sente pas le pédant. Il met ainsi en évidence des différences d'usage linguistique: la tragédie a pour lieu propre la cour, dans la mesure où celle-ci est le lieu du meilleur usage linguistique. Mais la cour n'est pas encore disposée à recevoir un tel spectacle. La dernière partie du discours de La Taille est précisément une apologie destinée à répondre aux «ignorants de Cour», à la frange non lettrée de la noblesse, que n'a pas encore touchée le programme «culturel» de François I^{er} et de la Pléiade, cette noblesse qui reste vouée à l'art de la guerre et qui trouve son seul divertissement dans les activités physiques.

La dédicace à Catherine de Clèves répond ainsi à un double enjeu. D'une part, elle confirme l'engagement du poète en termes religieux et politiques,

favorable en un premier temps à la cause protestante, puis conscient de la nécessité d'une concorde entre Français, au sein même de la *familia* des Clèves-Nevers, mais aussi, de façon plus subtile, dans la clientèle champenoise du roi de Navarre. D'autre part elle précise un choix culturel, celui d'une tragédie destinée à la cour, distincte des pratiques de collège, porteuse d'un bon usage linguistique propre à la noblesse. La Taille ne dédie pas sa pièce à une Dame parce que la tragédie serait un genre pour dames et toucherait une sensibilité féminine plus marquée. Cette dédicace confirme en revanche ce que Marc Fumaroli a appelé «l'instance féminine de la langue française»: les Dames de la cour constituent cette instance.²⁰ La duchesse de Nevers elle-même était une princesse lettrée, un des ornements du salon de la comtesse de Retz, qu'elle fréquentait sous le nom de Pistère. A la suite de la pièce de La Taille, elle reçut l'hommage de nombreux poètes de son temps (Flaminio de Birague, qui adressa également un «poème tragique», *Orbecche*, à Marguerite de Navarre;²¹ Belleau, qui lui dédia son poème «L'émeraude»; Buttet; Antoine de Laval, dont elle reçut *Isabelle*, une imitation de l'Arioste; Forcadel). Elle fut en outre la dédicataire de *Panthée*, une tragédie de Claude Billard de Courgenay, un ami de Laval et un ancien secrétaire de la duchesse de Retz, puis de Marguerite de Valois, reine de Navarre. Cette pièce fut publiée dans le recueil des *Tragédies françoises* (Paris, 1600), adressé au roi, avec six autres pièces, dont deux autres dédiées à des Dames: *Polyxène*, à la princesse de Conti, nièce d'Henriette de Clèves, et *Genèvre*, à Henriette et Anne de Rohan.

En 1573, La Taille adressa une seconde pièce, *La Famine ou les Gabéonites* (1574), à Marguerite de Valois.²² Il revendiquait expressément sa qualité de gentilhomme; sa dédicace n'est pas une demande d'aide ou de protection, mais elle entre dans un échange aristocratique de reconnaissance: «[je] ne pretends que l'honneur pour recompense à ma vertu». Par le don de la pièce, le poète cherche à se «revancher» d'un bienfait reçu du roi qui l'avait fait soigner alors qu'il avait été blessé au combat. L'*éthos* noble du poète est ici essentiel. La tragédie s'inscrit elle aussi dans le contexte des guerres de religion, dont elle propose comme une analogie: la famine menace à son tour le royaume de France, comme elle a menacé Israël. Le poète demande à la reine de Navarre d'aider son époux à «faire cesser la Guerre», dont il décrit en termes émouvant les dommages. Dans cette adresse, La Taille se dégage de tout engagement partisan, «quelque occasion, raison, ou beau pretexte que puisse alleguer l'un et l'autre party», et retrouve l'inspiration pacifiste d'Erasme, transmise peut-être par Marot. Il ne précise pas le paradoxe qu'il avait examiné dans la dédicace

20.- FUMAROLI, M. (1983).

21.- BIRAGUE, F. de (1585: 65-74).

22.- LA TAILLE, J. de (1968: 93-96).

à Mme de Clèves: la tragédie suscite un agrément, alors même qu'elle représente un sujet triste et qu'elle fait naître le pathétique. Il le dépasse en termes moraux, répondant à l'objection qui lui est faite et qui correspond au discrédit qui pèse sur le genre, peu compatible par sa gravité avec l'agrément de la cour, à qui elle déplait. Le risque est que la tragédie, par son sujet attristé. Or, ce faisant, elle répond à un besoin: «estant aucunesfois de besoing que les Princes pleurent, mesmes en temps d'affliction». Faire pleurer les princes afin qu'ils s'accordent au malheur de leurs peuples, qu'ils en prennent conscience et ne vivent pas dans une joie artificielle: la tragédie a valeur d'une admonition. En les faisant pleurer, fût-ce par des larmes superficielles versées à l'occasion d'un spectacle feint, la tragédie détourne aussi de leur tête la menace du châtiment divin destinée aux mauvais princes, de même qu'elle sert d'avertissement politique. Mais seul un gentilhomme d'épée, et non pas un pédant de collège, pouvait donner cet avertissement.

Deux pièces pour Dames du catalogue L'Angelier

Le genre dramatique mit longtemps à gagner son autonomie. Il connut sa véritable reconnaissance dans un cadre éditorial qui en définissait les formes et les enjeux. Le libraire Robert Estienne, auquel succéda son gendre Mamert Patissot, fut le premier à assumer véritablement ce type de production. Il publia en exclusivité les tragédies de Robert Garnier, séparément à partir de 1568 (*Porcie*), puis en édition collective à partir de 1580. Si les tragédies de Garnier représentaient des héroïnes souffrantes ou la souffrance de femmes, aucune d'entre elles toutefois n'était adressée à une Dame de la Cour. Le succès de Garnier suscita une émulation chez les libraires parisiens. Abel L'Angelier, le grand libraire du Palais, promut une série d'initiatives éditoriales suffisamment cohérentes pour qu'on puisse considérer qu'elles s'intégraient dans une véritable politique, vouée à l'illustration de la langue française et à la culture de cour, qui accordait aux Dames une place de choix.²³ Plus que tous ses confrères, L'Angelier publia du théâtre et donna suite par la publication à des expériences dramatiques.²⁴ En 1579-1580, en même temps qu'il fit paraître la première édition des *Comédies facétieuses* de Pierre de Larivey, adaptée d'originaux italiens, il publia deux tragédies, *Adonis* de Guillaume Le Breton, et *Holopherne* d'Adrien d'Amboise. Ces deux pièces trouvaient leur unité en la personne d'un même éditeur, François d'Amboise. Celui-ci, que l'on considère parfois à tort comme un robin de province, était le fils d'un chirurgien de la cour, et il bénéficia de la protection des souverains en tant qu'«écolier du roi». Il poursuivit ainsi un double ap-

23.- BALSAMO, J. (1999).

24.- BALSAMO, J. (2002).

prentissage, dans l'entourage de Charles IX puis surtout de Henri d'Anjou qu'il accompagna en Pologne, et d'autre part dans les milieux éditoriaux parisiens, prélude à une brillante carrière d'avocat de la Couronne, qui lui valut d'être anobli en 1589 pour les services rendus.²⁵

La première tragédie, *Adonis*, une petite pièce mythologique de 852 vers, dont les éditions suivantes donnent un texte très modifié, était due à Guillaume, appelé par erreur Gabriel Le Breton sur le titre, un avocat au Parlement, d'origine nivernaise, lié à D'Amboise mais aussi à Larivey, ainsi qu'en témoignent des échanges de pièces liminaires encomiastiques. Elle était dédiée à Mme de Saint-Phalle, duchesse de Beaupréau, par son éditeur.²⁶ Si on en croit ce qu'écrit D'Amboise dans sa préface, elle aurait été composée pour Charles IX, cinq ou six ans plus tôt, et lui aurait été laissée en dépôt par son auteur, avec d'autres travaux littéraires, parmi lesquels des tragédies, une *Tullie*, une *Dorothée*, une *Didon*; ces pièces, à la différence d'*Adonis*, ne furent jamais publiées, témoignant soit du peu d'importance que leur reconnaissait leur auteur, qui ne souhaitait pas «estre mis au nombre de ceux qui se hastent d'acquérir bruit par l'impression», soit de la prudence du libraire, conscient de leur peu de qualité ou de la rentabilité limitée de leur édition. D'Amboise offrait la pièce à la dedicataire au nom de l'auteur, qui aurait aussi souhaité adresser à celle-ci les autres pièces «qu'il tient cachées». Il intervenait aussi à titre personnel, faute de pouvoir lui-même offrir une œuvre de son cru ayant la même «grâce et beauté naïve». Il demandait ainsi à la duchesse «d'autoriser ce labeur» par son nom et son prestige, selon les termes habituels du genre de la dédicace, et de lui consacrer quelques heures de lecture. Si Mme de Saint-Phalle connaissait de toute évidence D'Amboise et probablement Le Breton, rien n'indique qu'elle avait été le commanditaire de la pièce ni que celle-ci lui avait été lue, ni a fortiori qu'elle avait fait l'objet d'une représentation en sa présence avant sa publication.²⁷ La publication était destinée à sa «recréation», elle confirmait une relation de patronage; le tirage du volume, confidentiel, était limité au cercle des familiers de l'éditeur et de la dedicataire, et pour L'Angelier, elle avait peut-être aussi la valeur d'un test, comme une édition «à l'essai».²⁸

La seconde pièce, *Holopherne*, également éditée par François d'Amboise, est due au frère de celui-ci, Adrien (1551-1611). Celui-ci, qui avait bénéficié des mêmes protections royales et qui allait faire une brillante carrière de Robe,

25.- UGHETTI, D. (1974).

26.- LE BRETON, G. (1999). Le texte de cette édition ne reproduit pas le texte original de l'édition L'Angelier de 1579, mais, de façon aberrante, le texte de l'édition imprimée en 1597 à Rouen par R. du Petit-Val, hors du contrôle de l'auteur et de l'éditeur.

27.- UGHETTI, D. (*Amboise* 1975: 301); l'auteur ignore l'édition L'Angelier de 1580. Selon lui, *Adonis* aurait été représenté en 1569, puis en 1577 à l'hôtel de Bourgogne.

28.- BALSAMO, J. & M. SIMONIN (2002: 158, n° 40).

d'abord en qualité de recteur de l'université de Paris avant de devenir évêque de Tréguier en 1604, l'avait composée durant ses études, avec des poèmes spirituels. La publication est adressée à une autre Dame de la haute noblesse de cour, Jeanne de Scépeaux, dite Mme de Broon (ou Broons), fille du maréchal de Vieilleville, épouse d'Antoine d'Epinay, d'une ancienne famille de Bretagne et frère de Charles d'Epinay, évêque de Dol, poète, ami de Ronsard et de Grévin. Mais à la différence d'*Adonis*, simple et tardif hommage lettré, la genèse d'*Holopherne* était directement liée à sa dédicataire. Son auteur rappelle que la pièce avait fait l'objet d'une première lecture par ses soins, quatre ans plus tôt, en 1576), dans la demeure même de Mme de Broon, devant celle-ci et en présence d'un cercle de gentilshommes lettrés. Il rappelle aussi le plaisir que sa protectrice avait pris à un sujet «grave et de bonne doctrine», tranchant sur les sujets amoureux alors en vogue. La publication elle-même suivait le commandement de la dédicataire. Prolongeant l'effet de la lecture, elle était également destinée à venir en concurrence avec une autre *Judith*, celle de Du Bartas, représentée en «couleurs héroïques», que le libraire allait s'empresse de publier dès 1582. La dédicace était surtout l'occasion pour D'Amboise de faire l'éloge de Mme de Broon et de sa belle-sœur, dont les qualités étaient comme réfléchies par le sujet de la tragédie: les bons esprits

Contempleront [en] cette Judith, les vertus divines qui reluisent en
Madame la Marquise d'Epinay vostre sœur et en vous: comme dedans
deux glaces de cristal de roche unies et bien polies.²⁹

La célébration de la dédicataire se poursuit par une ode de 140 vers ajoutée à la fin de la pièce. Ce contexte mondain, tout comme la protection royale accordée aux deux frères D'Amboise, interdit d'interpréter la pièce comme une pièce ligueuse, ni lors de sa lecture privée, en 1576, ni lors de sa publication, en 1580. En revanche, il est juste de la considérer comme la première tentative catholique pour récupérer le genre de la tragédie sainte, jusqu'alors illustré par les protestants. Cette tentative, pour réussir, devait s'appuyer sur les Dames de la cour, séduites par le choix d'un sujet à leur honneur, la célébration d'une «femme forte».

* * *

Plusieurs dédicaces de tragédies françaises de la seconde moitié du xvi^e siècle sont adressées à Dames de la cour. Toutefois, cela ne signifie pas que la tragédie soit un genre féminin. Ces dédicaces illustrent en premier lieu des relations personnelles de protection et de clientélisme, ainsi que le rôle particulier, mais non exclusif, dévolu aux dames dans les usages aristocratiques français

29.- AMBOISE, A. d' (2000).

de la protection et du patronage. Ces dédicaces toutefois ne correspondent que rarement à de véritables commandes. Mais moins que la question d'un éventuel «mécénat» théâtral féminin, qui a déjà en partie été traitée en termes historiques et sociologiques,³⁰ il s'agit ici d'une question littéraire de réception. Ce lien de patronage détermine en effet un mode de lecture, à travers l'analogie qui tend à se préciser durant toute la période, entre le sujet de la pièce et la dédicataire: une tragédie dont l'héroïne est une femme forte est souvent adressée à une Dame, sans pour autant que les Dames ne reçoivent que des tragédies développant un tel sujet. A un degré moindre que les genres romanesques mais autant que les nouvelles formes dramatiques imitées de l'italien, les Dames de la cour ont ainsi pu goûter le genre tragique une fois que celui-ci a été libéré de l'hypothèque pédante qui pesait sur lui en tant que genre humaniste. Elles l'ont encore mieux goûté, dans le contexte des guerres de religion, une fois qu'on leur eut expliqué le paradoxal plaisir qu'elles pouvaient tirer des larmes et de la représentation d'une héroïne en larmes, ainsi que la portée édifiante d'un genre, qui leur offrait surtout le miroir de leurs propres vertus, réelles ou désirées.

Bibliographie

Textes anciens

- AMBOISE, A. d' (2000): *Holopherne* [Paris, L'Angelier, 1580], éd. G. CULTRERA, in «Théâtre Français de la Renaissance», dir. N. CLERICI BALMAS *et alii*, II^e série, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Florence - Paris, L. S. Olschki - PUF, vol. 2: 193-266.
- AMBOISE, F. (1975): *Œuvres*, éd. D. UGHETTI, Naples, Edizioni scientifiche italiane.
- BANDELLO, M. (1813): *Ecuba, tragedia di Euripide, tradotta in verso toscano*, éd. G. MANZI, Rome, Romanis.
- BIRAGUE, F. de (1585): *Les Premières Œuvres poétiques*, Paris, T. Périer.
- BRANTÔME, P. de (1991): «Sur la reine Catherine de Médicis», *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, éd. E. VAUCHERET, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard.
- DU BELLAY, J. (1997): *La Deffence et illustration de la langue françoise* [1549], éd. H. CHAMARD, Paris, Société des Textes Français Modernes.
- FILLEUL, N. (1971): *Les Théâtres de Gaillon*, éd. F. JOUKOVSKY, Genève, Droz.
- GRÉVIN, J. (1971): *César* [1561], éd. E. S. GINSBERG, Genève, Droz.
- HAYS, J. d' (1598): *Cammate*, in *Premières pensées*, Rouen, Th. Reimsart.

30.- EVAIN, A. (2007).

- JODELLE, E. (1965): *Cléopâtre captive* [1553], in *Œuvres complètes*, éd. E. BALMAS, Paris, Gallimard, t. II: 93-147.
- LA TAILLE, J. de (1968): *Saül le furieux. La Famine ou les Gabeonites. Tragédies*, éd. E. FORSYTH, Paris, Société des Textes Français modernes.
- LE BRETON, G. (1999): *Adonis*, éd. M. BENSI, in «Théâtre Français de la Renaissance», dir. N. CLERICI BALMAS *et alii*, II^e série, *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Florence - Paris, L. S. Olschki - PUF, vol. 1: 437-487.
- MONTAIGNE, M. de (2007): *Les Essais*, éd. J. BALSAMO, M. MAGNIEN et C. MAGNIEN-SIMONIN, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard.
- PELETIER DU MANS, J. (1991): *Art poétique* [1555], II 7, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. GOYET, Paris, Le Livre de Poche classique.
- RIVAudeau, A. de (1990): *Aman* [1566], éd. R. REYNOLDS-CORNELL, in «Théâtre Français de la Renaissance», dir. E. BALMAS & M. DASSONVILLE, série I, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et Charles IX*, Florence - Paris, L. S. Olschki - PUF, vol. 3: 1-86.
- SAINT-GELAIS, M. de (1986): *Sophonisba* [1559], éd. L. ZILLI, in «Théâtre Français de la Renaissance», dir. E. BALMAS & M. DASSONVILLE, série I, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Florence - Paris, L. S. Olschki - PUF, vol. 1: 237-294.

Références

- AULOTTE, R. (1982): «Jean Hays du Pont-de-l'Arche», *Les Cahiers des Annales de Normandie*, vol. 14: 9-19.
- BALSAMO, J. (1999): «Abel L'Angelier et ses Dames», in *Des Femmes et des livres. France-Espagne, XIV^e-XVII^e siècle*, éd. D. de COURCELLES et C. VAL JULIÀN, «Études et rencontres de l'Ecole des Chartes», 4, Paris: 117-136.
- (2002): «Les choix d'un éditeur: le théâtre dans le catalogue d'Abel L'Angelier (1574-1610)», in *Du Spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd. L. F. NORMAN, P. DESAN et R. STRIER, Fasano, Schena Editore: 113-131.
- BALSAMO, J. & M. SIMONIN (2002): *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620). Suivi du catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier et la Veuve l'Angelier*, Genève, Droz.
- BARBIER-MUELLER, J. P. (2001): *Ma Bibliothèque poétique*. IV^e partie, t. 2, Genève, Droz.
- BOLTANSKI, A. (2006): *Les Ducs de Nevers et l'État royal. Genèse d'un compromis (ca 1550-ca 1600)*, Genève, Droz.
- CHARPENTIER, F. (1993): «L'Art de la tragédie de Jean de la Taille et la doctrine classique», in *Etudes sur Etienne Dolet. Le théâtre au XVI^e siècle (...). Mélanges Claude Longeon*, Genève, Droz: 159-170.

- CECCHETTI, D. (1994): «La nozione di «tragédie sainte» in Francia tra Rinascimento e Barocco», in *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, éd. J. BALSAMO, Paris, Champion: 395-413.
- EVAIN, A. (2007): «Les reines et princesses en France, mécènes, patronnes et protectrices du théâtre au XVI^e siècle», in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, éd. K. WILSON-CHEVALIER, Publications de l'Université de Saint-Etienne: 59-99.
- FIORATO, A. C. (1979): *Bandello entre l'histoire et l'écriture: la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, L. S. Olschki.
- FROMMEL, S. & G. WOLFF (2008): *Il Mecenate di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, S. FROMMEL & G. WOLFF eds., «Kunsthistorisches Institut in Florenz. Max Planck-Institut. Studi e ricerche», 2, Venice, Marsilio Editore.
- FUMAROLI, M. (1983): «Animus et Anima: l'instance féminine dans l'apologétique de la langue française au XVII^e siècle», *XVII^e siècle*, vol. 144: 233-240.
- LEBÈGUE, R. (1954): *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles.
- LEBLANC, P. (1972): *Les Ecrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Editions Nizet.
- MACFARLANE, J. D. (1986): «En relisant le César de Jacques Grévin», in *Dramaturgie, langages dramatiques: Mélanges pour Jacques Schérer*, Paris, Nizet: 185-191.
- MAZOUER, C. (2002): *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002.
- MIOTTI, M. (1993): «La definizione di «tragedia» in alcuni dizionari francesi del Cinquecento», in *Parcours et Rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, éd. G. DOTOLI et alii, Paris, Klincksieck: 489-501.
- (2004): «André de Rivaudeau: théâtre et poésie pour la cour de Jeanne d'Albret», in *Jeanne d'Albret et sa cour*, éd. E. BERRIOT-SALVADORE et alii, Paris, Champion: 317-328.
- PORCHER, J. (1946): «La date de la *Sophonisbe* de Mellin de Saint-Gelais», *Bulletin du Bibliophile*: 145-149.
- STUREL, R. (1913): «Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 20: 269-296; 637-666.
- UGHETTI, D. (1974): *François d'Amboise (1550-1619)*, Rome, Bulzoni.

Las representaciones teatrales ofrecidas a la llegada de Lucrecia a Ferrara

Júlia Benavent
Universitat de València

Todo cuanto concierne a Lucrecia Borja adquiere una dimensión especial, que trasciende el tiempo y la veracidad, pero la evocación de su figura hoy en esta sede quiere ser un pretexto para analizar los cambios en las representaciones teatrales a principios del siglo XVI en Italia, tomando como referencia una misma celebración, las bodas de Lucrecia y Alfonso de Este, y los festejos en dos ciudades, modelos de dos cortes muy diferentes, Roma y Ferrara.

En la metamorfosis legendaria de Lucrecia conviven dos personajes uno real y otro ficticio, tan unidos entre sí, que resulta difícil separarlos, pues ambos se pasean cogidos de la mano, sin ninguna estridencia. Tanto es así, que en todos los siglos que la han sucedido ambos aspectos conviven en los textos, narrativos o no, y en los intentos por esclarecer su figura. Al contrario, Lucrecia crece paralelamente en sus dos dimensiones, hasta adquirir una figura poliédrica, en la que se reúne todo, se absorbe todo, se representa todo: escándalo y recato, madre y mujer fatal, capricho y sensatez, víctima y verdugo.

De los nueve hijos de Alejandro VI, solo Lucrecia y César han merecido la atención ininterrumpida como personajes de la familia Borja; pero de los dos, Lucrecia es la única que tuvo, digamos, una segunda oportunidad o la fortuna de vivir desde otra óptica su existencia. Digámoslo de otra manera: la única que se alejó lo suficiente de la calumnia para, en perspectiva, ofrecer una imagen distinta. En ese distanciamiento, que permitía la reconsideración del personaje, tuvo un papel fundamental su familia nueva: la casa de Este y, para corresponder al motivo de este congreso, querría hoy añadir que la presentación de su nueva vida en Ferrara fue preparada con el mayor esmero por su nueva familia. Esta presentación de Lucrecia en Ferrara fue estudiada al detalle y con toda certeza se puede afirmar que responde a una de las primeras reinversiones de un personaje, como iremos viendo a lo largo de esta intervención. Hace unos años, Laura Laureati¹ escribió un artículo sobre las dos vidas de Lucrecia,

1.- Cfr. LAUREATI, L. (2002: 19-75): «Da Borgia a Este: due vite in quarant'anni», en *Lucrezia Borgia*, ed. de L. LAUREATI, catalogo della mostra Ferrara, Palazzo Bonacossi, 5 ottobre-15 dicembre 2002, Ferrara, Comune di Ferrara.

que seguía la estela de una literatura que, con Gregorovius y Bellonci, había abierto la puerta a una sensibilidad y mirada sobre el pasado y rompía el juicio que habían vertido muchos historiadores, dramaturgos y narradores sobre ella.

Trataré de exponer mis reflexiones sobre la importancia que en la vida de Lucrecia tuvo su ingreso en la familia d'Este y de qué medios se valió su familia política para señalar ante los representantes de los diferentes estados italianos y extranjeros, que asistieron a las celebraciones, que una nueva vida empezaba para ella, pues en el desplazamiento se abandonaba algo más que una ciudad y una manera de vivir y se instalaba en la modernidad del Renacimiento.

No es ajeno a ningún estudioso del teatro del siglo *xvi* que la ciudad de Ferrara se había erigido en un centro cultural de primera fila en los últimos años del siglo *xv* y en los primeros del siglo *xvi*, bajo el gobierno de Hércules de Este. El cultivo de la literatura, con un gran número de poetas y músicos, así como gente del teatro, dieron a la corte estense, feudataria del Vaticano, un brillo singular. Lucrecia Borja llegaba a uno de los centros del Renacimiento más activos en propuestas y aceptación popular, innovador en todos los sentidos, integrador de todas las artes. No era el primer matrimonio para ninguno de los dos contrayentes, pues Alfonso y Lucrecia eran viudos. Las circunstancias de la viudedad de Lucrecia aumentaban los rumores maliciosos que generaron sus dos matrimonios anteriores, sumados a los que hablaban de hijos bastardos y relaciones incestuosas, si bien a la luz de los documentos, parecen más bien ecos de la estatua de Pasquino que hechos reales y contrastados. En todo caso, la fama que precedía a Lucrecia no era la mejor tarjeta de presentación pero, en cambio, su parentesco con la familia Borja era la garantía de paz para el Ducado. Aunque el papa Alejandro *vi* expresó su queja en privado por la insaciabilidad del Duque de Este, que parecía comportarse más bien como un mercader que como un compadre, en la negociación sobre la dote de la novia, previa al matrimonio, las malas lenguas afirmaban en Italia que el papa bien podía pagar lo estipulado con las ganancias adquiridas en el reciente Jubileo de 1500. La urgencia de la negociación y la rápida superación de los difamadores comentarios sobre Lucrecia tenían su razón de ser en la campaña iniciada por César Borja en las Marcas y en la Romaña, con el intento de tomar posesión de los territorios feudatarios del Vaticano para constituir un solo principado reunido, que sería gobernado por César Borja. El papa trataba de conseguir aquello que había perseguido durante toda su vida: la creación de una estirpe que ennobleciera su nombre y a sus descendientes. Después del Jubileo, con la campaña de la Romaña, que precedería a la posesión de las tierras por parte de César, y la muerte del marido de Lucrecia, el Príncipe de Bisceglie, que lo liberaba del pacto con la Corona de Nápoles, el papa Alejandro *vi* vio la posibilidad de cerrar de manera definitiva el plan de ennoblecimiento familiar, que tanto había perseguido.

El matrimonio de Lucrecia con Alfonso fue aceptado por la casa de Este ante las amenazas de la campaña de César. Los estados italianos se echaron las manos a la cabeza, pues veían una desproporción innoble en la aceptación de los Este, que acogían en su seno a una mujer vituperada. Las capitulaciones habían sido abusivas, en opinión de Alejandro VI que entregó una dote muy superior a lo habitual, el pacto de paz que sellaba la liga protegería a la casa de Este de la eficaz y enérgica actividad guerrera de César Borja y tranquilizaba el miedo que generaba el ejército de leva, perfeccionado por Miquelet de Corella y el mismo César sobre una idea de Baglioni, de años anteriores. El ejército propio, que tan bien analizó Machivelli, sembraba el terror en el norte de Italia. No sorprenden, pues, las palabras de Guicciardini, procedentes de su *Storia d'Italia*:

Al quale matrimonio, molto indegno della famiglia da Esti a fare parentadi nobilissimi, e perché Lucrezia era spuria e coperta di molte infamie, acconsentirono Ercole e Alfonso perché il re di Francia, desideroso di soddisfare in tutte le cose il pontefice, ne fece estrema istanza; e gli mosse oltre a ciò il desiderio di assicurarsi con questo mezzo (se però contro a tanta perfidia era bastante sicurtà alcuna) dall'armi e dall'ambizione del Valentino: il quale, potente de danari e di autorità della sedia apostolica e per il favore che aveva dal re di Francia, era già formidabile a una grande parte d'Italia, conoscendosi che le sue cupidità non avevano termine ne freno alcuno.

Como vemos en estas palabras, el matrimonio era una garantía de seguridad contra los peligros que suponía la indefensión del Ducado de Ferrara contra el poder del Duque Valentino. Con Lucrecia en Ferrara desaparecía el temor de ver asaltada la ciudad y expulsados los nobles, como sucedió en Faenza, donde la ciudad fue asediada y, posteriormente, asesinado su gobernante, el joven Astorre Manfredi, y así estaba diseñado y previsto que sucediera en Bolonia.

El propósito de Alejandro VI de casar a Lucrecia con Alfonso de Este y la fácil campaña de Romaña de César aseguraba el éxito del proyecto de ver dignificados a sus hijos, después del fracaso de sus intentos precedentes: Lucrecia dejaba de tener un pretendiente bastardo como ella y se casaría con un hijo legítimo del Duque de Este, con lo que sería Duquesa de Este, a la muerte de Hércules; César sería príncipe de la Romaña. Este proyecto se cumplió solo en parte: Lucrecia fue duquesa hasta su muerte en 1519, madre del siguiente Duque de Este, pero la suerte de César cayó cuando murió su padre en 1503.

¿Por qué cambió la suerte de Lucrecia?

En la Biblioteca Colombina de Sevilla se conserva un documento, testimonio único, que permanece inédito. Su autor es Niccolò Cagnolo, de quien sabemos

que era cronista del embajador francés en Piacenza, Filippo de Rocabertí. Cagnolo escribe por encargo la descripción del viaje del Embajador y su asistencia a todas las fiestas, que se dieron en honor del matrimonio. Esta relación era conocida por dos testimonios, uno manuscrito, toscanizado, que se conserva en la Biblioteca Estense de Módena,² y otro, que fue incluido en la obra de Zambotto, *Diario ferrarese*.³ La particularidad del testimonio de Sevilla, respecto a los citados, es que es contemporáneo a los hechos narrados, ya que se publicó dos meses después de la celebración del matrimonio, en abril de 1502. Tiene además la belleza de haber sido escrito en variante piacentina, lo que lo convierte en un documento lingüístico de gran valor.

Rocabertí era uno de los invitados más importantes, pues en ausencia del padre y del hermano, que no asistieron, ofició de acompañante de la esposa, en calidad de amigo y aliado de la familia. Debemos suponer que el objeto de la crónica o relación era proclamar el fasto y el lujoso recibimiento de Ferrara ante todos los estados de Italia.

La comitiva que acompañó a Lucrecia desde Roma a Ferrara estaba formada por un séquito, procedente de Ferrara, de unos 500 hombres, entre parientes del novio, nobles y sus sirvientes. Habían llegado a Roma para celebrar por poderes el matrimonio, asistir a las celebraciones romanas, y regresar con la novia a Ferrara. Los despachos, cartas y noticias del viaje de ida y de la vuelta son muy numerosos y es posible que, con algunas pequeñas lagunas, se pueda reconstruir por entero. El maestro de ceremonias de la Curia, Johannes Burkard, da noticias sobre los recién llegados y sus alojamientos, sobre las ceremonias del matrimonio y los obsequios que entregaron, con una descripción que no omite ningún detalle. También se puede reconstruir la ropa de Lucrecia y las joyas que llevaba en todos aquellos actos de celebración. La solemnidad y las pomposas celebraciones contrastan con las noticias que tenemos de los dos matrimonios anteriores de Lucrecia. En el primero de ellos, con Giovanni Sforza, apenas se mencionan los dulces y los confites que se ofrecieron a los invitados, nada extraño si tenemos en cuenta la edad de Lucrecia. También conocemos el viaje a Pesaro, en el que el protagonismo recayó más sobre la Bella Giulia y Adriana del Milà, que fueron secuestradas en el viaje de regreso, que en el de Lucrecia, que pasó inadvertido.

Ya sea por los cronistas, que dejaron memoria de los actos, o por la suntuosidad de las celebraciones, la verdad es que el matrimonio con Alfonso de Este destaca sobre los anteriores.

2.- La signatura es ms. a H 3,9.

3.- El *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti* fue publicado por por Giuseppe Pardi en Bologna, Zanichelli, 1928.

De los actos festivos en Roma tenemos el testimonio de Cantalicio, *Spectacula Lucretiana*,⁴ en el que en latín describe la llegada de la comitiva de Ferrara, encabezada por el cardenal Hipólito de Este, a cuyo servicio trabajaba Ludovico Ariosto, las carreras y competiciones; los carros alegóricos o mitológicos y los espectáculos teatrales. Aunque estos últimos serán el centro de nuestra atención, no quiero dejar de lado las carreras y las competiciones, que describe Burckard: el día 27 de diciembre de 1501, después de comer se realizó la carrera del Palio de los Judíos, que salía desde la casa del Vicecanciller y llegaba hasta la plaza de San Pedro. Como la salida no fue considerada correcta se volvió a repetir el día siguiente. El día 29 hubo una carrera de búfalos, desde Campo de' Fiori hasta la misma plaza. Los mozos, subidos sobre ellos, los dirigían por una anilla de hierro en el morro del animal para conducirlos hasta la plaza. Otra carrera a pie estuvo dedicada a las prostitutas, desde la pirámide del Borgo hasta la plaza. El día 30 se celebró el Palio de los Forasteros, a caballo, desde Campo de' Fiori hasta el mismo lugar. Obsérvese que la celebración se basaba en la humillación de judíos, prostitutas y forasteros. Los textos teatrales representados fueron identificados por Maria Bellonci en la primera edición de su famosa obra: *Lucrezia Borja*. Uno de ellos, ofrecido en apéndice, era *Composizione di fausto E. Maddaleni Capodiferro recitata la sera del 2 gennaio 1502 in Vaticano in onore di Lucrezia per le sue nozze con Alfonso d'Este*.⁵ Era un poema en latín, en hexámetros, con doble coro al final. Se representaba el combate de Hércules contra la Fortuna. Juno interviene para alabar a la esposa. Hércules anuncia que todos la esperan en Ferrara: *Expectata veni: debes mihi, Diva, nepotes*. El resto de los textos representados eran también en latín y se inspiraban en pasajes mitológicos y alegorías del Po.

La llegada a Ferrara, según describe Cagnolo, estuvo preparada de antemano con todo detalle. Toda la ciudad participó en la celebración y, a su vez, contrariamente a lo que sabemos de las fiestas romanas, no para ser diversión de los principales, sino como destinatarios de la fiesta. Las calles estaban llenas de músicos, actores, saltimbanquis que, a cada esquina ofrecían sus espectáculos: «Tra pifari, trombeti e tamburini che sonavano tutti erano circa cento cinquanta» (f.4r);⁶ las representaciones en cuatro lugares, algunas de ellas con el fuego

4.- Cfr. CANTALICIO, G. B. (2010): *Spectacula lucretiana*, introducción, ed. crítica, traducción con notas e índices de F. GRAU CODINA, J. M. ESTELLÉS GONZÁLEZ, J. PÉREZ DURÀ, proemio de J. F. ALCINA ROVIRA, estudio codicológico de F. M. GIMENO BLAY, Valencia, 3 i 4.

5.- El texto está contenido en el ms. Vat. Lat. 3351, fols. 5v-8v.

6.- Sobre la música en Ferrara, cfr. LOCKWOOD, L. (1972): «Music at Ferrara in the Period of Ercole I d'Este», *Studi musicali*, I: 101-131; *Idem* (1984): *Music in Renaissance Ferrara: 1400-1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, traducción italiana de 1987: *La musica a Ferrara nel Rinascimento: la creazione di un centro musicale nel xv secolo*, Bologna, Il Mulino.

y pólvora como elemento principal, hicieron encabritarse al caballo de Lucrecia, que fue derribada al suelo; parece que ella, entre risas, se levantó y cabalgó otro de los que la seguían: «Et per la terra in quatro lochi forono facte representatione dignissime et subito che forono entro de la porta perchè se gettavano fulgori, lo cavallo de la illustrissima sposa dove era su spaventosi talmente che l'hebbe a gittare in terra» (f.5r). Las cuatro representaciones eran las siguientes:

La prima representatione erano tre deae cum pomi d'oro in mane, che cantavano versi vulgari in laude de gli illustrissimi sposi. La secunda erano uno Hercule col dio d'amore, pur che recitavano versi in laude *ut supra*. La terza era uno Mercurio cum certe altre nimphe apresso, che recitavano versi *ut supra*. La quarta erano uno bove rosso cum una nimpha a cavallo che recitava versi *ut supra* et altre nimphe a pede de dicto bove, cum dardi in mane et octo satiri che ballavano et saltavano. (f.5r)

Cuando entró en la plaza, vio cómo descendían unos hombres, a la manera de los trapezistas: «Et arivata che fu su la piazza apresso la Corte descendetero da due torre altissime dui homini mirabilmente su le corde cum gran spectaculo» (f.5v).

El discurso oficial de bienvenida fue encargado a Prisciani, astrólogo, historiador y autor de una obra fundamental para el motivo que nos reúne aquí.

Volvamos al texto del discurso,⁷ en latín como correspondía al protocolo, aunque en un momento determinado dice que seguirá «materno sermone». Despliega elocuentes alabanzas del papa y de César Borja, de Lucrecia y de la casa de Este. Siguiéron muchos epitalamios, de autores muy conocidos como Calcagnini, Panizzato, fray Gerolamo Gavardo Asolano y Ariosto, que se inspiró en un epitalamio de Catulo.

La novedad de los espectáculos teatrales ofrecidos a Lucrecia se basaba en dos puntos: 1.- Prisciani había diseñado un espacio teatral específico, como se verá en los textos seleccionados, sobre la huella y el magisterio de Alberti, que interpretó a Vitrubio: El teatro sirve «aciò che per il convenire insieme, stare, ragionare et cibarsi li animi loro se facessero più miti, più dolci et più prompti et parechiati al fructo de la amicitia».⁸

7.- El texto está conservado en la Biblioteca Ariostea, cl. I, 205. PANDOLFI, C. (2004): «Orazione per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia», in *Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, serie «Monumenti», vol. XVI, Ferrara.

8.- Cfr. P. PRISCIANI (1974: 4): «Spectacula», en *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, ed. de F. MAROTTI, Milán, Feltrinelli; FERRARI, G. (1982): «Il manoscritto «spectacula» di Pellegrino Prisciani», en *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, ed. de G. PAPAGNO y A. QUONDAM, Roma, Bulzoni [con abundante bibliografía]; BATTISTI, E. (1970): «Il manoscritto sugli «spettacoli» di Pellegrino Prisciano», *Necropoli*, 8: 47-54; LIBONI, G. (en prensa): «Gli «Spectacula» e il loro pubblico: riflessioni dell'Umanesimo ferrarese sul mecenatismo del principe», Convegno Chianciano- Pienza;

2.- Las representaciones teatrales, a requerimiento de Ercole de Este, tomaban como texto las comedias de Plauto,⁹ muy adecuadas para el motivo de la celebración: El día 3 de febrero, día siguiente a la llegada de Lucrecia, se representó *Epidico*, el día 4, las *Bacades*; el día 5 *Miles gloriosus*; el día 6 no hubo representación; el día 7, *Asinaria*; el día 8 *Casina*, Las representaciones comenzaban a medianoche y, entre los actos, se representaban moriscas, se cantaba con el acompañamiento de instrumentos o se bailaban las danzas de moda, a las que Lucrecia era muy aficionada. Las comedias eran todas en lengua vulgar. Ercole había impulsado las traducciones, *volgarizzamenti*, en *ferrarese idioma*, de Panizzato, que eran seguidas por el público. Se sabe que el estudio donde se realizaban las traducciones tenía un ritmo «industrial» y que esos textos en lengua ferraresa eran un orgullo para Ercole. En palabras de Ruffini: «La diffusione del volgare viene affidata anche al teatro o, reciprocamente, il teatro si innesta o si associa soltanto a questo indirizzo culturale. Si ha netta l'impressione di un quadro di intellettuali che recepisce, in una stretta dipendenza con la persona del Duca, le novità culturali di maggior rilievo, le fa proprie rielaborandole secondo un modulo caratterizzato: e soprattutto le usa».¹⁰

En la ceremonia de integración de Lucrecia en la sociedad de Ferrara, representada durante los primeros días de su llegada, no se olvidó uno de los aspectos más delicados del momento para el pueblo de Ferrara: la aceptación de Savonarola por parte de la futura Marquesa, hija de quien había procurado la ejecución del fraile dominico, originario de la ciudad. En realidad, no era únicamente el patriotismo de la defensa de un ferrarés lo que se exigió, ya que Savonarola pertenecía a una familia de origen noble, era nieto del médico personal de Ercole y contaba con una devoción incondicional entre sus paisanos.

ROTONDÒ, A. (1960): Pellegrino Prisciani (1435 ca.-1518), «Rinascimento», 11: 69-110; MOLINARI, C. (1971: 39): «Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro», *Biblioteca teatrale*, I; RUFFINI, F. (1982): «Linee rette e intrichi: Il Vitruvio e la Ferrara teatrale di Ercole I», en *La corte e lo spazio*: Ferrara estense, ed. de G. PAPAGNO y A. QUONDAM, cit.

9.- LUZIO, A. y RENIER, R. (1888): «Commedie classiche in Ferrara nel 1494», *Giornale storico della letteratura italiana*, 11: 177-189; COPPO, A. (1968): «Spettacoli alla corte di Ercole I», *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna*, 1: 30-59; CRUCIANI, F., FALLETTI, C. y RUFFINI, F. (1994): «La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto», *Teatro e storia*, 9: 131-217; PITTALUGA, S. (1983): «Pandolfo Collenuccio e la sua traduzione dell'«Amphitruo»», *Res Publica Litterarum*, 6: 275-290; PITTALUGA, S. (1995): «Plauto in volgare», in «Atti dei Convegni 'Il mondo scenico di Plauto' e 'Seneca e i volti del potere'», Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992; 10-11 dicembre 1993, Génova, D'ARFICLET: 65-75 [estas relaciones están publicadas en *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Nápoles, Liguori (2002: 155-187)].

10.- Cfr. RUFFINI, F. (1982): «Linee rette e intrichi...», cit. Sobre las traducciones de las comedias de Plauto en Ferrara hay una bibliografía crítica bastante extensa, pero no hay que olvidar el estudio de D'ANCONA, A. (1891): *Origini del teatro italiano*, Turín, Loescher; ZORZI, L. (1977): *Il teatro e la città*, Turín, Einaudi.

La visita de Lucrecia a la monja Lucia de Narni,¹¹ savonaroliana de Viterbo, era una admisión de la religiosidad ferraresa, defendida por Ercole, y una renuncia a lo que Alejandro VI encarnaba. Cada acto de Lucrecia en los días de las celebraciones, según leemos en la crónica de Cagnolo, es un símbolo de la nueva vida de Lucrecia. A partir del momento de su matrimonio, Lucrecia entró a formar parte de una vida radicalmente distinta a la que había llevado hasta entonces. La diferencia entre las manifestaciones artísticas de la celebración del matrimonio, en Roma y en Ferrara, denotan un cambio de sensibilidad abismal en la consideración de la fiesta, que vemos oscilar entre lo chabacano y la exquisitez, entre las representaciones en latín, viciadas de referencias mitológicas sin sentido y la representación en lengua materna; los espectáculos en calles y plazas, la inclusión de todo el pueblo, las ceremonias y los rituales religiosos de la nueva espiritualidad, defensora del cristianismo primitivo; la construcción de la sala del teatro sobre las concepciones clásicas de Vitrubio y la interpretación humanista de Alberti, el mecenazgo de los monarcas de Ferrara, contra la parquedad y limitación de la corte vaticana, a pesar de cuanto digan los defensores del mecenazgo borgiano, a mi juicio inexistente. Lucrecia abandonó un tiempo y entró en otro, abandonó una corte de gestos y ceremonias medievales e ingresó en otra, que destacaría por el cultivo de las artes y, en especial, del teatro. Su inmersión en esa nueva sensibilidad renacentista, a la que se adaptó perfectamente, es emblemática para comprender cómo operan en la vida y en la historia las diferentes actitudes respecto al arte. Lo que siguió es de todos conocido: el cuidado y la atención derivados de una política cultural que vio en la actividad artística la propaganda y la proyección de la fama de los integrantes de la casa de Este y, entre ellos, Lucrecia, que también resultó beneficiada, aunque en los siglos posteriores fuera de nuevo pasto de las fieras, por motivos bien distintos que no podemos abordar en este momento.¹²

11.- Sobre la relación de Lucrecia Borja y la espiritualidad savonaroliana es muy reciente el libro de ZARRI, G. (2006): *La religione di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore*, Roma, Roma nel Rinascimento. Sobre la beata Lucia da Narni, cfr. *Memorie Domenicane*, Pistoia, Centro Riviste della Provincia romana (1992: 132; 1935: 219; 1964: 218). Sabemos por la obra de Guido Guerzoni, *Le corti estensi e la devoluzione di Ferrara del 1598*, que en la Corte trabajaban dos hermanos tras la muerte de Savonarola. También sabemos que una hija de Ognibene Savonarola era monja en el monasterio de sor Lucia da Narni, que la acogió después de una visión que tuvo del mismo Savonarola. Ercole tenía una alta devoción por Savonarola y por esta beata, a quien invitó y trasladó desde Viterbo. cfr. Biblioteca Nazionale di Firenze, *Magliabechiano*, xxxv, 205.

12.- VENTURI, A. (1888: 112): «L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I», *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne*, s. III, vol. VI [retomado por BERTONI, G. (1903: 66-67): *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Turín, Loescher]; LUZIO, A. y R. RENIER (1899: 257): «La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga», *Giornale storico della letteratura italiana*, 33; ARCANGELI, A. (2004): *Passatempi rinascimentali. Storia culturale del divertimento in Europa (secoli XV-XVII)*, Roma, Carocci; GUNDERSHEIMER, W. L. (1972): *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The «De triumphis religionis» of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Ginebra, Droz.