



## Defensa de una ilustrada: Isabella Andreini y la academia

Nora Sforza<sup>1</sup>

Recibido: 20 de noviembre de 2017 / Modificado: 23 de marzo de 2018 / Aceptado: 20 de junio de 2018

**Resumen.** Es probable que ninguna época haya llevado la misoginia a un nivel más alto que el que se manifestó en el marco de la cultura tridentina. En ese período, el amaestramiento femenino sería una cuestión de central importancia tanto para las autoridades religiosas como para las laicas, por lo que, cualquier desviación de las tareas femeninas (monja-hija-esposa-madre) de alguna manera consideradas “canónicas” podían ser severamente castigadas. Indudablemente, dentro de las profesiones más viles para una mujer se encontraba la de las actrices, que, en la mayoría de los casos, debían esconder su propio nombre para que la condena social no llegase a sus propias familias. A diferencia de muchas otras mujeres de su tiempo, Isabella Canali<sup>2</sup> Andreini (Padua, 1562 – Lyon, 1604), que desarrolló su arte en la escena y en las letras, pudo defender a ultranza su buen nombre, el que seguiría usando sin pseudónimo hasta su muerte. En el contexto cultural propio de las múltiples academias italianas de la segunda mitad del siglo XVI, Isabella lograría, además, construir una verdadera red de mecenazgo que la ayudaría no solo a escapar de las persecuciones propias de su profesión, sino también a defender su deseo de dejar memoria de sí por medio de la escritura.

El objetivo de nuestro trabajo será, pues, intentar reconstruir el recorrido realizado por Isabella en la construcción de la antedicha red y algunos de los resultados por ella obtenidos como académica.

**Palabras clave:** Andreini; academias; teatro; mecenatismo; cultura tridentina.

## [en] In defense of an enlightened: Isabella Andreini and the Academy

**Abstract.** It is probable that no other time in History has brought misogyny to a higher level than that which manifested itself in the so called Tridentine culture. During this period, feminine taming would be a matter of central importance for both religious and lay authorities, so that any deviation from the desired feminine tasks (nun-daughter-wife-mother)—somehow considered “canonical”—could be severely punished. Undoubtedly, among the vilest professions that a decent woman could take was being an actress. It was considered so evil, so low, that in most cases women had to change their names to prevent social condemnation from reaching their own families. Unlike many other women of her time, Isabella Canali Andreini (Padua, 1562 - Lyon, 1604), was able to perform both on the stage and as a writer using her real name until her death. In the cultural context of the many Italian academies of the second half of the sixteenth century, Isabella could also build a true patronage network that would help her not only escape the persecutions of those times, but also to uphold her desire to leave her own legacy by means of writing.

The aim of this work will be, then, to try to reconstruct the route taken by Isabella in the construction of the aforementioned network, and to examine the results obtained by her work as an academic.

**Keywords:** Andreini; academies; theater; patronage; tridentine culture.

<sup>1</sup> Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Puán 480. (1606) – Buenos Aires. Argentina. [norsfo@pccp.com.ar](mailto:norsfo@pccp.com.ar) / [www.norasforza.com.ar](http://www.norasforza.com.ar)

<sup>2</sup> Elena Tamburini (2016: 115) hipotetiza que el apellido Canali puede ser una transcripción incorrecta de Canal, por lo que Isabella podría ser pariente de Paolo Canal (1481-1508), literato de una muy noble familia veneciana muy relacionada con el Studio de Padua.

**Cómo citar:** Sforza, Nora (2018): «Defensa de una ilustrada: Isabella Andreini y la academia», *Cuadernos de Filología Italiana*, 25, pp. 173-180.

## I.

El período de la Contrarreforma (o de la Reforma católica, según el cristal con que se mire) no estuvo ligado solamente a transformaciones doctrinales en el seno de la Iglesia. Fue, además, un momento particular de la historia moderna europea en el que el proceso de amaestramiento y coerción social modificaría radicalmente numerosos aspectos de la vida de varones y mujeres. Así las cosas, dentro de ese cuadro de transformaciones requeridas por el nuevo orden, uno de los grupos sociales que será vigilado con mayor recelo resultará, sin duda, el de los teatrantes. En el preciso momento en el que se consolidaba el triunfo de la comedia del arte<sup>3</sup> varias cuestiones complicaban su existencia y evolución: la itinerancia de las compañías –eternas viajeras por los caminos de Europa–, los cambios de vestuario realizados a la vista del público, la imposibilidad por parte de los poderes civil y religioso de ejercer control y censura sobre textos improvisados en cada espectáculo a partir de variados *canovacci* o *scenari*... Todo esto despertaba sospechas y creaba las condiciones propicias para que los representantes de los poderes antedichos redactasen largos informes en los que se explicaban los motivos por los cuales estos espectáculos debían ser desterrados por perniciosos. Sin embargo, frente a esta férrea voluntad de amaestramiento y como si los actores hubiesen querido confirmar el aforismo de Cicerón comentado por Elio Donato en el siglo IV acerca de que la comedia debía ser *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritas*, la respuesta por parte de estos no se haría esperar. En efecto, serán ellos mismos quienes se ocuparán de defender su labor, sus saberes y su comportamiento social en diversos escritos que representan para los estudiosos fuentes de inestimable valor<sup>4</sup>.

Ahora bien, si esta situación era compleja para todos aquellos que, directa o indirectamente, formaban parte del mundo del espectáculo (o sea, con permitido neologismo, de quienes hoy solemos llamar teatrantes), mucho más grave era la situación de las actrices. En efecto, estas, al intentar ejercer su profesión –alejándose, por tanto, de los roles femeninos entonces aceptados de esposa, madre, monja– eran catalogadas, sin más, como integrantes del universo del meretricio. Aquellas mujeres

<sup>3</sup> En este sentido, me parece importante recordar, aunque solo sea como dato anecdótico, que fue probablemente el 25 de febrero de 1545 en plena “temporada” de Carnaval cuando los teatrantes ser Maphio, llamado Zanini de Padua, Vicentio de Venecia, Francesco da la Lira, Hieronimo de S. Luca, Zuandomenego llamado Rizzo, Zuane de Trevixo, Topano de S. Sebastiano e Francesco Moschini, decidieron integrar una compañía fraternal que debía durar hasta el primer día de la siguiente Cuaresma de 1546. Esta fecha señala el nacimiento de la profesión teatral, entendida esta desde un punto de vista también económico de los cómicos italianos. Cfr. Marrotti; Romei (1994: xxxi). Ese mismo año 1545, y más precisamente el 13 de diciembre, se abrirían las sesiones del Concilio de Trento.

<sup>4</sup> Entre las obras más importantes ligadas a la defensa de la profesión actoral, no podemos olvidar los *Discorsi intorno alle comedie, comedianti e spettatori, dove si comprendono quali rappresentazioni si possono ascoltare et permettere* del actor y director ferrarés Pier Maria Cecchini (1616); *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici* del actor vercellés Nicolò Barberi (1634), o bien *La ferza, ragionamento secondo contra le accuse date alla commedia*, de Giovanni Battista Andreini (1625). Este hijo de Isabella y de Francesco constituye probablemente uno de los casos más interesantes para estudiar la búsqueda del ennoblecimiento personal, a partir de la escritura teatral académica.

que, a pesar de tan severos condicionamientos, quisieron afirmarse en su profesión teatral debieron, pues, buscar diversas estrategias de legitimación social que les permitiesen permanecer dentro del orden social y fuera del espacio de la marginación y la marginalidad.

A pesar de estas amenazas y exclusiones, son muchos los documentos que han llegado hasta nosotros en cuyas páginas abundan las referencias de actrices que por entonces lograron de una manera u otra imponer su presencia en los escenarios. En los diversos estados que componían la península italiana, dicha presencia está documentada desde alrededor de 1560<sup>5</sup>. En la mayoría de los casos, sin embargo, poco es lo que se dice acerca de los orígenes familiares, sociales y culturales de estas mujeres, a tal punto que sus nombres de pila suelen ir acompañados no ya del propio apellido, sino más bien del lugar de nacimiento o de algún epíteto que las pudiera caracterizar, cuando no se las mencionaba directamente con el nombre del personaje que solían interpretar. En otros pocos casos, en cambio, dichas artistas lograron superar las barreras impuestas por lo efímero de su trabajo gracias a su incursión en el mundo de las letras, lo que, a la postre, también traería como consecuencia una «elevación cultural y un ennoblecimiento de la profesión del actor que propició los contactos de estas compañías con las diferentes cortes italianas y europeas que admiraron su trabajo y reclamaron su presencia constante»; así, pues, «la historia de la *commedia dell'arte* es también una “historia literaria” y de un “profesionalismo culto”» (Rodríguez 2011: 267) y nombres como los de Vincenza Armani; la “docta”, Vittoria Piissimi; Barbara Flaminia, Margherita Costa o Isabella Canali Andreini, se destacan por haber legado poesías, madrigales, obras teatrales y diversos epistolarios. De esta forma, con la llegada de la mujer a la escena, se pasa a un teatro inicialmente más controvertido, pero, sin lugar a duda, más rico y complejo, donde al lado del componente ridículo y grotesco de las máscaras aparece la figura de la Enamorada, con su vertiente seria, lírica, áulica y literaria (Surma-Gawłowska 2007: 41).

## II.

El caso de Isabella Canali Andreini (Padua, 1562 – Lyon, 1604), miembro de la *Accademia degli Intenti* de su ciudad natal, se nos presenta probablemente como el más completo y complejo de todos. En permanente tensión entre la obediencia a los roles femeninos impuestos por la cultura tridentina (esposa y madre) y sus deseos de legitimar sus saberes, la actriz paduana creó alrededor de sí misma una imagen de honestidad y sabiduría que perduraría a lo largo de las generaciones, gracias a los elogios trazados por miembros de su propia familia y por los contemporáneos que supieron cantarla en encendidas composiciones poéticas (y baste aquí nombrar a Torquato Tasso o a Gabriello Chiabrera). Así, por ejemplo, si dejamos de lado los elogiosos comentarios acerca de su vida realizados por su marido Francesco y su hijo Giovan Battista (Sforza 2009 y 2013), encontramos una de las mejores síntesis de su vida en un texto esencial para comprender la evolución de la historia del teatro italiano de los inicios de la Modernidad clásica. Me refiero a las *Notizie istoriche de'*

<sup>5</sup> Probablemente, el primer documento en el que se afirma la presencia femenina en una “temporada teatral” haya sido el contrato firmado el 10 de octubre de 1564 en casa de una tal “donna Lucrezia”, quien estaría acompañada por otros seis comediantes a lo largo de la siguiente temporada de Carnaval.

*comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL, fino ai giorni presenti* de Francesco Bartoli, publicadas en Padua en 1781 y donde el actor y dramaturgo boloñés diría «si debiese describir a parte todas las virtudes de Isabella Andreini sería una cosa muy larga de hacer y, dado la debilidad de mis talentos, resultaría una difícil empresa. Bastará sólo que yo diga que ella fue excelente Poeta, sabia Filósofa y valerosa Comediante» (Bartoli 1781: 32)<sup>6</sup> para luego completar su semblanza con aquellas cualidades requeridas a toda mujer que quisiera permanecer en el círculo virtuoso exigido por la sociedad de la primera Modernidad explicando que «fue Esposa fiel, Madre amorosa y muy ejemplar Cristiana» (Bartoli 1781: 33).

Como vemos, el “mito” de Isabella fue alimentado gracias a una moderna estrategia que incluía el elogio de otros, pero también la autopromoción, articulada en varios planos y enfocada en la «interacción entre escritura, escenario y vida» (Cedrati 2008: 1). Llegados a este punto, es interesante recordar que la escritura de Isabella no se sale jamás de los cánones literarios propuestos por la moda de su tiempo, sino que sigue un cierto concepto de imitación<sup>7</sup> que la pone en competencia cultural y poética, si no con los más grandes poetas de su tiempo (por ejemplo, no es con Tasso, como se ha afirmado alguna vez, sino con el caballero de los Pazzi, con Antonio Ongaro y otros poetas, con quienes se reunía en la casa-academia del cardenal Cinzio Aldobrandini), al menos con otros importantes miembros de la cultura de su época, tanto escritores como comitentes, todos ellos profundamente interesados en la difusión de la poesía y del teatro. «Es con el nivel medio de una cultura con el que Isabella se confronta: se confronta sobre todo conformándose, aquí y allá, imitando» (Marotti / Romei 1994: 166). Es importante, pues, comprender esta compleja circulación cultural para poder entender por qué «el confín entre teatro y literatura es lábil en estas escrituras de Isabella, construidas con el saber compositivo de la literata, pero también basadas en el virtuosismo interpretativo de la actriz» (Marotti / Romei 1994: 166). Ahora bien, dentro de su obra, que incluye la fábula pastoral *La Mirtilla* (1588), inspirada en la *Aminta* de Torquato Tasso y primera pastoral que se conozca escrita por una mujer, encontramos más de quinientas rimas, divididas en sonetos, madrigales, sextinas, *canzonette*, *scherzi*, églogas (1601, 1603 y, póstumas, 1605); una importante cantidad de cartas (1607) y los famosos *Frammenti* publicados por su esposo Francesco en 1616, que constituyen un extraordinario repertorio de *assoli* –en palabras de Ludovico Zorzi (1990)– para la interpretación teatral. Isabella nunca tuvo como objetivo defender explícitamente su profesión artística, como en cambio hicieron muchos de sus propios compañeros actores. En efecto, el camino elegido por la actriz es el de la competición abierta con un universo literario en el que recurre a «formas y temas de afirmada tradición académica y donde silencia a sabiendas los hechos de su vida artística» (Surma-Galowska 2007: 24) Así, Andreini construye para sí, e incluso para su familia, una obra propia de “mitificación” (continuada luego de su muerte por su marido Francesco y por su hijo Giovanni Battista), como si hubiese querido (y tal vez debido) mostrar que en realidad su condición de actriz había sido solo una parte olvidable de su vida, frente a esta otra, en cambio centralísima, de la creación poética y de la actividad académica. Así, «la imagen de mujer que escribe, de *scrittora*, como Isa-

<sup>6</sup> Todas las traducciones son de la autora.

<sup>7</sup> Recordemos que en el siglo XVI el concepto de *imitatio* no se correspondía con el que hoy entendemos por *plagio*, sino que más bien hacía referencia a una necesidad artística de crear *a la manera de* (Cfr. Burke 1987).

bella misma se define, va acentuándose en un preciso diseño desde la *Mirtilla* a las *Rimas* a las *Lettere*» (Doglio 2014: 51). Esta es tal vez la razón que puede explicarnos por qué Isabella será la única mujer que resulta inscrita en la *Accademia degli Intenti*, fundada en 1593 en Padua, por los padres barnabitas Carlo Bossi y Celso Adorno, con el objetivo de ocuparse especialmente de oratoria, poesía y literatura. Isabella será admitida allí, con el nombre de *Encendida (Accesa)*, en 1601, el mismo año en que los editores milaneses Girolamo Bordone y Pietromartire Locarni publicarán la primera edición de las *Rimas*, dedicadas por la autora al cardenal Cinzio Aldobrandini, sobrino del papa Clemente VIII y verdadero artífice del ingreso de Isabella en el universo intelectual y eclesiástico romano, del que formaban parte, entre otros, Francesco Patrizi, Torquato Tasso, Giovanni Battista Guarini, el compositor lombardo Luca Marenzio, Angelo Ingegneri y, probablemente, también el poeta savonés Gabriello Chiabrera.

Ahora bien, entre todas las amistades que la creadora del personaje de la *loca por amor* logró consolidar como académica, resulta a todas vistas notable la relación epistolar que supo mantener en los últimos años de su vida (y más precisamente desde 1601 –año de su entrada en la *Accademia degli Intenti*– y 1602) con el humanista flamenco Erycius Puteanus (Erriick de Put) (Venlo, 1574 – Lovaina, 1646). Este, doce años más joven que nuestra actriz, había llegado a Italia en 1597, donde comenzó una relación de profunda amistad con el cardenal Federico Borromeo, quien logró que Erycius ocupase el cargo de profesor de latín y de retórica en la Escuela Palatina de Milán desde 1600 hasta 1606, año en el que los Estados de Brabante lo llamaron para que cubriera la cátedra de latín que había dejado Justus Lipsius en Lovaina. Es probable que Isabella conociera al humanista flamenco en la *Accademia degli Intenti*, pues los intereses de Erycius también se relacionaban con la música<sup>8</sup>, materia de discusión entre los miembros de la academia<sup>9</sup>. «Puteanus parece haber sido para Isabella un importante punto de referencia a quien pedir opinión en mérito a las obras destinadas a ser publicadas» (Surma-Gawlowska 2007: 47). Entre el 15 de enero de 1601 y el 14 de agosto de 1602, Isabella y Ercynius intercambiarán trece cartas: cinco escritas en latín por el humanista flamenco y ocho escritas en italiano por la actriz paduana.

Como ya hemos tenido oportunidad de estudiar en otras sedes (Sforza 2014: 158 y sgg.), Isabella se ocupará de mostrar permanentemente su necesidad de escribir, al tiempo que expresará sus dificultades para llevar a cabo tan compleja tarea. Los tópicos relacionados con la necesidad de trascender por medio de la escritura y del conocimiento aparecen en la dedicatoria de su fábula pastoral publicada en 1588, *Mirtilla*, dirigida a la «ilustrísima y excelentísima Señora, la señora doña Lavinia de la Rovere, Marquesa del Vasto» y en la dedicatoria al «Serenísimo don Carlos Emanuel Duque de Saboya», presente en el frontispicio de sus *Lettere*, publicadas póstumas por su marido Francesco en 1625.

<sup>8</sup> Durante su estancia milanesa, Erycius hablaría acerca de la superioridad de la vocalidad sobre la instrumentación y, aunque él estaba teorizando acerca de la música sacra, no es posible olvidar que justamente en esos años, el grupo de músicos, poetas, filósofos, teóricos y cantantes reunidos en la casa del conde de Bardi en Florencia teorizaría también sobre estas cuestiones y daría origen nada más y nada menos que al *melodramma*.

<sup>9</sup> Es necesario aclarar, aunque no podamos desarrollar esta cuestión en el presente trabajo, que Isabella supo moverse también en el territorio de la música. En este sentido, reenviamos al ensayo de Anne MacNeil de 1995. Recordemos, además, que Isabella mantendrá relaciones con varios de los miembros de la *Accademia Filarmónica* de Verona, la más antigua academia musical italiana, fundada en 1543.

También las cartas a dirigidas a Puteaus retoman esas ansias de trascendencia y muestran el deseo de Isabella de automitificarse. En este contexto es notable observar cómo cada carta se cierra con los saludos del marido Francesco, como si esto también permitiese la construcción de una imagen de honestidad. Así, leemos en su carta del 6 de marzo de 1601

Dunque chiamate beni le mie lettere, le quali per esser mal composte come vuol la necessità del tempo a cui le rubbi, tremano a venir nelle mani d'huomo che tanto intende! Io certo arrossisco nell'intendere come non solo degnate le mie lettere della vostra lettura (alla quale senza dubbio non l'esperrei se non m'affidasse più la vostra bontà che non mi sgomenta la mia ignoranza) ma ancora le comunicate ai vostri per i vostri fortunatissimi paesi agli amici. Voglia Dio che l'autorità del saper vostro tanto mi giovi, che passando la mia fama nei freddi del settentrione non s'agghiacci le penne (Surma-Gawłowska 2007: 54).

Colocándose retóricamente en inferioridad de condiciones, Isabella no deja de hacerse presente como literata

Quando mi fu dato di conoscervi, non n'lessi patrone e non amico, ne poteva amico eleggervi poiché solo tra gli equali si mantien l'amicizia, la qual uguaglianza non è tra noi, poiché voi con l'altezza del vostro ingegno toccate il cielo et io con la bassezza del mio mi giaccio in terra: e se pure alcuna volta surgo, è solo quando mi porgete l'aiuto vostro, e quando penso alle vostre virtù, le quali mi fecero l'altra sera formar questo sonetto, ch'io vi mando prima che sia aggiunto con altri alle Rime che si stamperanno in breve. Siate contento di gradir non il dono, ma l'animo della donatrice, che è tutto vostro.

Di Mantova, il dì 6 di marzo 1601 (.....)

Di V.S. Ill. Aff.ma ser.ce Isabella Andreini (Surma-Gawłowska 2007: 54).

Del mismo modo, es interesante comprender la tensión que se observa entre la cuarta carta de Isabella a Erycius, del 14 de noviembre de 1601 y la siguiente, fechada apenas cinco días después, ambas desde Pavía. En efecto, si en la primera de ellas, la *Accesa* nos recuerda cómo «l'oro e le gemme son cose da tenersi tanto care et particolarmente da me, che come donna bramo gli ornamenti», en la siguiente carta, reaparece la Isabella deseosa de escribir y de aprender

Oh! Foss'io quella famosa Teano, moglie di Pitagora che tanto seppe, o quell'altra greca Teano che parimente tante degne cose scrisse, perché s'io fosse tale, come voi dite, all'ora m'ingegnerai di scriver di voi, e so che 'l nobile soggetto mi darebbe tal occasione, ch'io per avventura comporrei versi alti e celebri e quali sariano forse meritevoli di quelle eccelse lodi delle quali vi piace d'honorar al presente quelli da me composti (Surma-Gawłowska 2007: 55).

Pero el punto más alto de este constante deseo de saber que Isabella hace manifiesto se encuentra en la cuarta que ella le enviara desde Pavía, el 24 de diciembre de 1601, y que podemos leer como una verdadera profesión de fe de su autora

Se dalle mie lettere cresce in V.S. il desiderio di scrivermi scema in me dalle sue, non per mancamento d'amore ma per difetto di sapere. Tutte le ragioni hanno da persuadere V.S. allo scrivere, ma particolarmente queste due: che scrivendo ella indora le cane della sua infinita virtù e ammaestra me che vivo tanto desiderosa di apprendere. Che farò io dunque? S'io scrivo mi dimostro ignorante, s'io non iscrivo mi dimostro mal creata, pur di due mali eleggo il minore, che sarà lo scrivere, poich'è meglio, al giudizio mio, dimostrarsi ignorante per difetto d'educazione, che mal creata per rustica natura (Surma-Gawłowska 2007: 56).

a lo que agregaré, en la siguiente carta, fechada en Mantua, el 4 de febrero de 1602 que estará «aspettando con desiderio nuovi frutti del suo bellissimo ingegno, per saziar la fame dell'imperare». Y es probablemente aquí donde observamos cómo Isabella veía su trabajo actoral como un impedimento constante a sus verdaderos deseos de escribir. Así, el 14 de agosto de ese mismo año, escribirá nuevamente a Erycius

Se la penna potesse esser tanto pronta quanto è il desiderio, a pena giunta haverei salutato il S.r Ericio: ma perché è impossibile, convien che la sua benignità scusi la mia tardanza, la quale è veramente degna di scusa, poiché non m'avanza tempo di respirare, non che di visitar i miei carissimi amici e padroni, con lettere. Noi siamo il più delle volte chiamati da S.A.S. fuori della città, e quando non andiamo fuori bisogna servir qui, tanto che sempre siamo in volta, onde ch' a gran fatica ho potuto fare questi sonetti, ch'io mando per segno d'amore a V.S. (Surma-Gawłowska 2007: 57-58).

Más allá de la fascinación total pero efímera de la escena, más allá de la magia de los gestos y de la voz, más allá de la “captura” siempre nueva y sorprendente de la actuación, del “crear” en el palco, Isabella quiere “permanecer” justamente por medio de la escritura con las páginas de sus composiciones y de sus pruebas escritas a escasos dos años de su prematura e inesperada muerte, nos deja con una duda que jamás podremos resolver sin caer en el terreno de la historia contrafactual, a saber: en la cúspide de su carrera como actriz, ¿hubiese querido seguir afrontando las fatigas de la itinerancia artística, de los encargos de los señores, frente a la posibilidad cierta de fijar su memoria en las *eterne* (aunque *sudate*) *carte*? Solo una cosa queda clara: Isabella continuaría intentando por todos los medios dejar memoria pues, como ella misma diría en una canzonetta dedicada a Gabriello Chiabrera, «di tentar fama io mai non sarò stanca / perché il mio nome invido oblio non copra» (Andreini 2015: 18)

## Referencias bibliográficas

- Andreini, Isabella (1625a): *Fragments di alcune scritture della signora Isabella Andreini comica gelosa, accademica intenta raccolti da Francesco Andreini comico geloso detto il Capitano Spavento, e dati in luce da Flamminio Scala comico, e da lui dedicati all'Ilustrissimo Sig. Filippo Capponi*, Venetia, Giovanni Battista Combi.
- Andreini, Isabella (1625b): *Lettere della Signora Isabella Andreini Padovana, Comica Gelosa e Accademica Intenta, nominata l'Accesa. Aggiuntovi di nuovo li ragionamenti piacevoli dell'istessa*, Venetia, Giovanni Battista Combi.

- Andreini, Isabella (2015): *Rime*, a c. di Nunzia Soglia, Salerno, Edisud.
- Andreini, Giovanni Battista (1625): *La Ferza. Ragionamento secondo contro l'accusa data alla commedia*, Parigi, Nicolao Callemont.
- Bartoli, Francesco (1781): *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL, fino ai giorni presenti* (2 voll.), Padova, Conzatti a San Lorenzo.
- Barbieri, Nicolò (1971): *La supplica. Discorso famigliare a quelli che trattano de' comici* (1<sup>a</sup> ed. 1634), Milano, Il Polifilo.
- Cedrati, Chiara (2009): «Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico», en Clizia Gurreri / Angela Maria Jacopino / Amedeo Quondam (a. c. di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. XII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI). Roma, 17-20 settembre 2008*, Roma, Sapienza Università di Roma ([www.italianisti.it](http://www.italianisti.it)).
- Doglio, Maria Luisa (2014): «Isabella Andreini, 'scrittrice'», en Carlo Manfio (comp.), *Isabella Andreini. Una letterata in scena*, Padova, Il Poligrafo, pp. 51-60.
- MacNeil, Anne (1995): «The Divine Madness of Isabella Andreini», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 120 (2), pp. 195- 215.
- Marotti, Ferruccio / Romei, Giovanna (1994): *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni.
- Rodríguez, Inés (2011): «Actrices de la *Commedia dell'arte*», en Irene Romera Pintor/ Josep Lluís Sirera (eds), *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Valencia, Universitat de València, pp. 265-274.
- Sforza, Nora (2009): «Disciplinamiento social y teatro. El caso de las actrices en el Renacimiento tardío italiano», en Jorge Dubatti (comp.), *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Colihue teatro, pp. 51-67.
- Sforza, Nora (2014): «Isabella Canali Andreini (1562-1604): entre artes escénicas, escritura y disciplinamiento femenino», en Martín José Ciordia (comp.), *Estudios sobre el Renacimiento*, Colección Saberes, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Surma-Gawłowska, Monika (2007): *Isabella Andreini (1562-1604) tra teatro e accademia. Saggio su un'Innamorata della Commedia dell'Arte*, Lask, Oficyna Wydawnicza Leksem.
- Tamburini, Elena (2016): *Culture ermetiche e commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Roma, Aracne.
- Zorzi, Ludovico (1990): *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi.