

Estos criterios editoriales, con los atinados criterios de la autora y su respeto hacia los valores literarios del poema, deben contribuir a la difusión en nuestro panorama cultural de este bello texto de Boccaccio en el que el escritor reflejó sentimientos de extraordinaria delicadeza, además de reafirmar la valoración de Boccaccio como un gran narrador no sólo por el más conocido y difundido *Decamerón* o por la *Elegia di Madonna Fiammetta*, sino también por obras a veces mal consideradas «menores», como es sin duda el caso de este poema.

MASTROCOLA, Paola: *Nimica Fortuna, Edipo e Antigona nella tragedia italiana del Cinquecento*. Torino, Tirrenia Stampatori, 1996, 186 pp.

Teresa LOSADA LINIERS

El tema de la obra es un estudio sobre las diversas intervenciones de la Fortuna considerada como elemento *sine qua non* en la tragedia del XVI. La autora desarrolla de modo inteligente una idea que cobra, a lo largo de la obra una profunda convicción: la fortuna interviene pero de manera distinta dependiendo del tipo de tragedia, estando las tragedias ligadas a los personajes que les prestan el nombre y determinan además el tipo de intervención del Hado. Paola Mastrocola ha tenido el acierto de considerar estas obras como tragedias/personaje y de clasificarlas siguiendo este mismo criterio, con una pequeña concesión a la temporalidad de las mismas que le lleva a relacionarlas con la primera o con la segunda mitad del siglo.

La obra tiene a modo de introducción un largo capítulo que se inicia recogiendo las opiniones de Maffei y de Voltaire sobre la *Sofonisba* de Trissino a la que los autores mencionados consideraron la primera tragedia italiana. Paola Mastrocola nos recuerda, sin embargo, que la tragedia no nace de la nada volando desde el teatro clásico griego a la Italia del siglo XVI. Menciona los textos teatrales anteriores, el descubrimiento del teatro de Séneca en el año 1300 y los distintos textos teatrales en latín a partir de 1400.

En este capítulo, la autora clasifica la tragedia italiana del XVI siguiendo criterios temporales y argumentales:

Las primera en el tiempo, 1499, *Filostrato e Panfila* de Cammei, sigue el modelo latino y a partir de esta obra fronteriza divide el siglo siguiente en distintas tendencias:

— La obra de Trissino sigue el modelo griego y según el mismo modelo escriben Alessandro Pazzi de' Medici, Rucellai, Alamanni, Marbelli, etc.

— La tendencia encabezada por Giraldo Cinzio que nos deja nueve tragedias renovando el canon aristotélico.

— La tragedia barroca o contrarreformista que clasificaremos de uno u otro modo según consideremos el estilo o el tema.

Además de estos textos trágicos, se produjo durante el mismo tiempo una conspicua producción de ensayos sobre 'lo trágico', una especie de 'teoría de la tragedia' que no siempre coincide con el renacer de los textos trágicos. Inevitablemente, la existencia de estas publicaciones teóricas lleva aparejada la discusión y la polémica entre los diversos autores.

Paola Mastrocola destaca en toda su obra y con mayor detenimiento en este primer capítulo, la influencia de la obra de Aristóteles: en 1508 se traduce al latín la *Poética* obra que

después de la traducción italiana de Alessandro Pazzi de' Medici entró en el circuito cultural italiano. La parte de la *Poética* que, según la autora, tiene mayor influencia en el desarrollo de la tragedia del *Cinquecento*, es la que se refiere al género trágico en general y al *Edipo* de Sócrates en particular. La autora se sirve de este ejemplo concreto para determinar la influencia de la *Poética* en el renacimiento de la tragedia y estudia la suerte de la obra en las distintas universidades y las traducciones y comentarios que de ella se hicieron. Se apoya en la teoría expresada por Corinne Lucas (*De l'horreur au 'lieto fine'. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984) para afirmar la enorme influencia por no decir determinación de la *Poética* en el desarrollo del teatro trágico del XVI.

Además de la *Poética*, la autora subraya otras obras aristotélicas muy relacionadas con este teatro trágico, la *Retórica* y la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles —ésta última relacionada con la lucha que presenta la Iglesia Católica ante la Reforma— *De Architectura* de Vitruvio tuvo una influencia comparable a la *Poética*, los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, también relacionados con la lucha contrarreformista.

Paola Mastrocola enumera cronológicamente una serie de hechos (de 1536 a 1550) que ilustran lo anteriormente dicho: la muerte de Ana Bolena, la publicación de *Institutio Christianae religionis* de Calvino; Miguel Ángel empieza a pintar el *Juicio Final* (1536); estancia de Calvino en Ferrara (1537); Pablo III reconoce oficialmente a los Jesuitas; se publica la *Opera Omnia* de Erasmo (1540); se rompe en Ratisbona cualquier posible acuerdo entre Católicos y Protestantes, Miguel Ángel termina el *Juicio Final* (1541); Pablo III establece la Inquisición romana en la bula «Licet ab initio»; Francisco I declara la guerra a Carlos I (1542); Copérnico publica *De revolutionibus orbium caelestium libri VI* (1543); se abre el Concilio de Trento (1545); se introduce en Nápoles el Tribunal de la Inquisición española (1547); se hace la primera traducción italiana de la *Utopía* de Tomás Moro; se publican los *Exercitia Spirituality* de San Ignacio (1548).

La autora, una vez dados los datos, presenta como hipótesis de trabajo la duda sobre la existencia de un verdadero espíritu trágico a pesar de haber desaparecido para siempre las coordenadas filosófico-político-sociales que dieron lugar al nacimiento de la tragedia clásica, llegando a la primera y provisional conclusión de que todavía hay esporádicas apariciones de estas coordenadas en la historia de la literatura occidental y establece las causas, que según la autora, están en el origen del sentimiento trágico: una razón filológica, una segunda histórica y por último una razón científica; y aunque piensa que ésta última es más bien una coincidencia no deja de recordarnos que la tragedia clásica alcanza su mayor esplendor el año 456, año en el que muere Esquilo, y Anaxágoras escribe su primera obra con la que la ciencia se separa del mito.

El capítulo I tiene por título '*Tipologia dell'eroe tragico*'; en él la autora establece como verdad axiomática que todas las tragedias del XVI italiano siguen el modelo trágico griego, dividiéndolas después en dos grupo según pertenezcan a la primera o a la segunda mitad del siglo: la autora considera que las obras de la primera mitad siguen los modelos griegos mientras que las de la segunda mitad, con Giraldi, se abren a temas nuevos. Además, considera las tragedias de la primera mitad del siglo como reescritura de las clásicas y apunta las tragedias de carácter innovador que hacen su aparición en la segunda mitad del siglo, muy relacionadas con el movimiento contrarreformista y sobre todo muy ligadas a los sentimientos de obediencia al Papa propios de la orden de San Ignacio.

Nos muestra cómo dos tragedias, *Sofonisba* de Trissino y *Orbecche* de Giraldi, son muestra de los distintos períodos del siglo y siguen caminos paralelos sin puntos de contacto entre ellas, haciendo después un rápido recorrido por las tragedias del 1500 presentando los que, para ella, son sus 'exempla' griegos, de ahí concluye que una cosa es la fuente y otra el 'exemplum' sobre el que, independientemente de la fuente, se plasma la tragedia.

Analiza las diferentes obras, establece sus características comunes y las que, en cambio, son diferenciadoras. Este análisis lleva a Paola Mastrocola a la conclusión de que los 'exempla' griegos sólo aparecen en la segunda mitad del siglo como un substrato ideológico residual.

En el análisis incluye los tratatamientos dados a las figuras de Antígona y Edipo, recorriendo de nuevo la senda aristotélica de la *Poética*, adentrándose en Hölderlin para llegar a Ricoeur sin olvidar las lecturas hechas por Hegel, Steiner y Freud. Estos estudios, al decir de la autora, justifican el sentimiento trágico del XVI.

Siguiendo a Aristóteles (*Retórica, Analíticos II*), determina las características del héroe trágico, 'i magnanimi' que se corresponden con dos tipos caracteriológicos distintos:

— Un héroe dotado de la virtud de la resistencia y de la impassibilidad ante las vicisitudes de la fortuna.

— Un héroe guerrero de la 'virtud ofensiva', dotado de un valor impetuoso, deseo de venganza, sentido del honor, incapaz de soportar las afrentas, etc.

Contemplación y acción, Edipo poseería la primera y Antígona, la segunda. La autora se pregunta, parafraseando a Steiner, por qué se escriben sólo las tragedias que se corresponden con el pensamiento de Heidegger que atribuye a los griegos una gran cercanía con el *essere* y da el paso siguiente: ¿por qué se siguen únicamente los modelos de Antígona y Edipo?

El capítulo II se llama 'L'exemplum Antigone' y nos habla en primer lugar de la *Antigona* de Alamanni explicando el argumento y sus características, analizando los cambios de Alamanni respecto al texto griego.

En segundo lugar, la autora considera *Sofonisba* y *Orazia*, que siguen el modelo de *Antigona*, explica el por qué y estudia su relación con *Antigona*. La autora no las compara directamente pero conduce con suavidad al lector a la comparación ya que al estudiar las características de una y de otra, se ven las diferencias e inevitablemente se termina haciendo un estudio comparativo.

En tercer lugar nos hace poner los ojos en unas tragedias representativas de la venganza, *Tullia* y *Rosamunda*, resalta sus características en relación con las tragedias de venganza: un ser bueno afrentado, un asesino innoble que finge, una víctima que o bien sucumbe o bien se venga, de cualquier manera se produce el hecho inevitable de la muerte, es el mito trágico de Hécuba y Electra en su estructura de espera y venganza. La autora proporciona un esquema muy atractivo desde el punto de vista de un análisis relacional.

Por último, las tragedias que la autora llama de 'destino y tiranía' que tienen unos rasgos constantes:

— Personaje-héroe (en general mujer) que no acepta la injusticia y se opone a ella frontalmente.

— Personaje-tirano detentador de un poder absoluto.

— Enfrentamiento entre ambos.

— Llegada de un salvador o vengador.

Las variantes se presentan en el desenlace: el héroe triunfa o sucumbe, el héroe se suicida o el tirano es asesinado.

Son tragedias de poder y por ello tienen un doble registro, literal-histórico y metafórico, según la clasificación de la autora. Tiene gran importancia la parte metafórica que trasciende la individualidad y concreción de los hechos: el mal del mundo nos incluye a todos, es un Destino de dolor, un mal cósmico (idea ya implícita en el mundo griego) al que sólo podemos oponer elecciones heroicas individuales y esperanza en la justicia o en la Providencia, es decir, en un ser superior al que cada uno puede darle el nombre que considere apropiado.

Sin embargo en las tragedias del XVI el concepto de Destino se hace metáfora de la Tiranía y ésta lo hace real.

Lo que es realmente muy importante y que, además, la autora destaca convenientemente, es esa mezcla entre el discurso político concreto —que se explica históricamente— sobre el Poder y el discurso general metafísico sobre el Destino, la Fortuna, y el Mal; y en el centro un hombre, incapaz de distinguir entre el bien y el mal, la verdad y la falsedad, la justicia y la injusticia, que ignora si será juzgado inocente o culpable por su dios, un héroe que intenta conservar su propia identidad en medio de la ambigüedad como un juguete, heroico a veces, malvado otras, de un dios arbitrario dependiente de la casualidad. La autora resume así el carácter de la tragedia del XVI que, mostrando lo que para ella es la sustancia de la tragedia, califica de excesivo.

El capítulo III se refiere al '*exemplum Edipo*' y así lo titula la autora, dando en primer lugar la opinión de Giraldi sobre este personaje: 'la ignorancia del mal cometido'.

Esta tragedia inaugura el *Teatro Olimpico* de Palladio, y Mastrocola resalta la importancia de haber elegido para esta inauguración la obra más alabada por Aristóteles en la *Poética*. Es una tragedia que añade una característica nueva a la tragedia, la '*umanità*', una humanidad que nos hace apiadarnos del mal ajeno quizá en preparación de lo que nos puede suceder. Resalta la versión de Giustiniani Anguillara que no es una traducción fiel del original, intensifica el aspecto paternal de Edipo incluso en relación con sus conciudadanos: '*Sapete ben che il principe esser debbe/padre di tutti quei...*'

La autora nos cuenta el desarrollo de la historia pormenorizadamente, destacando los caracteres que, en su opinión, hacen de esta tragedia una tragedia distinta:

Relaciona la *a-letheia* con una —a— privativa que con la s- privativa de '*s-coprire*' concluyendo la absoluta necesidad de descubrir la verdad porque *saber* está en relación con *decir*, lo cubierto ha de descubrirse porque la destrucción nos llega de manos de la ignorancia, de la ocultación: Edipo es el que no sabe pero quiere saber y que al fin sabrá.

Paola Mastrocola resalta los estudios del psicólogo James Hillman y de Jung que señalan la importancia del papel del oscuro y ambiguo del oráculo, de la profecía : ya no es la voz directa del dios, éste sólo habla a los hombres a través de 'ministros'; Hillman piensa que el hombre, al elegir la interpretación literal de los auspicios, se encamina a su destrucción y se condena a la tragedia.

La tragedia de Dolce, *Las Fenicias*, título con el que el autor reescribe la *Yocasta* de Eurípides, a través del tema clásico de la fatalidad, llega a otro tópico de 1500, el de la fragilidad del poder y la penuria caracteriológica de quienes lo ansían.

También incluye en este capítulo, siguiendo el modelo seguido referido a *Antígona*, a los 'Edipos camuflados', es decir toda una serie de personajes de la tragedia del XVI cuyas características se corresponden o pueden coincidir con las características del Edipo de Sófocles.

Volvemos a encontrarnos con la importancia que la autora da a la *Poética* de Aristóteles que influye, cuando no determina, las características de la tragedia del siglo XVI. No podemos olvidar que Aristóteles pone como ejemplo trágico a Edipo Rey porque en un momento de su vida *sabe*, descubre la verdad y ese descubrimiento cambia radicalmente su vida y sucede lo que parecía imposible: se llega a la *peripecia* (según la definición aristotélica de cambio producido en contra de los acontecimientos que se están desarrollando) que conduce a esa 'metamorfosis trágica' que desde entonces hemos llamado tragedia.

Todas las obras que cita como modelo (*Orbecche* de Giraldi, *Canace* de Speroni, *Marianna* de Dolce, *Adriana* de Groto) siguen el modelo que refleja Edipo: *descubrimiento de la verdad-peripecia-desgracia*.

Sigue un detallado resumen de los argumentos de las obras mencionadas continuando el esquema planteado en el capítulo anterior.

Dentro de este mismo capítulo la autora hace un estudio aparte de dos obras de la segunda mitad del siglo, *Re Torrismondo* de Tasso y *Merope* de Torelli; no pierde la ocasión de reflejar que también aquí se siguen los dictados de la *Poética*: y así, *Merope* sería el argumento de una tragedia perdida de Eurípides como narra Aristóteles; en esta obra falta la esperanza del vengador y al producirse la *anagnorisis* se evita la desgracia, lo contrario de lo que se sucede en *Adriana* donde el reconocimiento no se da.

También hay una diferencia en el tratamiento de la figura del Sol, invocado como fuente de vida en *Antígona* y convertido en *Merope* en 'luz de la verdad'. Todos invocan al Sol como única posibilidad de salvación; los últimos versos invitan a 'descubrirse', a mostrarse a los rayos del Sol.

En esta seria aportación a los estudios de la tragedia *Cinquecentesca*, Paola Mastrocola instala en el centro mismo del Mal esa *cupiditas regnandi* fuente de lutos infinitos y origen de la tragedia, que tuvo un primer impulso en el *Principe* de Machiavelli que la autora considera una tragedia sin diálogo y una *ultima ratio* en la *Poética* de Aristóteles en quien, a decir de la autora, se basan las tragedias del XVI italiano.

Todas las tragedias que pertenecen al *exemplum Edipo*, tienen en común el tema trágico de saber/ignorar y además algo muy singular: son tragedias privadas con el amor como tema principal. *Sofonisha* inicia ya ese camino aunque el hecho amoroso se sitúe en un segundo plano, también en *Orazia* el amor es el punto de partida que sirve para afirmar una verdad universal y pública. En *Rosmunda* y *Tullia* domina el tema arquetípico de la venganza. Con *Orbecche* y *Canace* el XVI elige el camino de lo privado en la tragedia.

En *Re Torrismondo* Tasso nos instala ante un hecho original que separa esta tragedia del modelo *Edipo*, Alvida *no* cree las revelaciones de Torrismondo y ese *no* creer la llevará al suicidio del mismo modo que Yocasta llega a ese mismo punto precisamente porque cree; así Paola Mastrocola nos conduce suavemente al descubrimiento de un nuevo elemento trágico: el *saber* es trágico y también lo es el *no creer*. La confusión verdadero/falso es inescrutable: *si la ficción, nos dice la autora, puede pasar por verdad, también la verdad puede pasar por ficción y ambos suponen luto y dolor, esto es lo que se gana con la privati-*

zación de la tragedia. Además en *Merope* el Tirano al caer en la trampa de la ficción se ve envuelto por nuestra piedad.

Re Torrismondo y *Merope* han disuelto la sustancia del modelo trágico griego: El encuentro del Héroe con el Tirano no tiene sentido porque éste último es bueno y leal; la luz del *saber* no aleja la tragedia porque se halla enfrentado al *no creer*.

Finalmente la autora hace un esquema muy claro de las diversas maneras de *fingir* y de *creer* en el '*exemplum*' Edipo:

Buscar la verdad	esconder la verdad	inventar la verdad
Edipo	Orbecche	Sulmone
Torrismondo	Canace	Erode
		Adriana
		Merope

Según la autora, sólo Edipo muestra una voluntad decidida de buscar la verdad, los demás o por maldad o por defensa propia, eligen mantenerla velada o cambiar la verdad. Podríamos decir que la mayor parte de estos héroes trágicos tienen una relación ambigua y 'difícil' con la verdad.

Paola Mastrocola ordena claramente todas las posibles relaciones de estos héroes con la verdad, considerando que el velar/desvelar y creer/no creer no son las únicas actitudes posibles ante la verdad:

- creer la verdad
- creer la ficción
- no creer la verdad
- no creer la ficción

En el último capítulo y a modo de conclusión, Paola Mastrocola nos ofrece a través del pensamiento de Jaynes (*The origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, 1976; traducción italiana, *Il Crollo della mente Bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano, Adelphi, 1984) el resumen de los razonamientos seguidos en todo el trabajo: la acción centro de la tragedia, una acción que es la base de los tratados del *Cinquecento*. La autora muestra otros dos puntos, de los señalados por el psicólogo americano, que pueden aplicarse a la tragedia italiana del XVI: el engaño o traición y la crueldad.

Para la autora, la tragedia del XVI recorre el camino de la 'mente bicamerale' a la conciencia; las tragedias de la época escudriñan la verdad, la unidad y la grandeza para encontrar el orden que oponer al Caos; la autora pone de relieve la dificultad de este camino en un mundo de confusión y de ambigüedad en el que verdadero, falso y aparente, culpa e inocencia, mal y bien se multiplican en un juego de espejos que nos impide discernir la realidad. Y en esta multiplicación de juegos de espejos, la autora ha elegido dos ejemplos, *Antígona* que se destaca por su deseo de oponerse a la ficción del poder y el otro, *Edipo*, representante angustiado y atormentado de la búsqueda de la verdad.

Paola Mastrocola nos lleva de la mano a través del hilo sutil de su razonamiento: en la base del renacimiento trágico de 1500 encontramos en primer lugar la *Poética* de Aristóteles considerada como una obra política porque la poesía tiene importancia porque resulta útil al Estado, más adelante, y de la mano del Portinari, señala las características del *Prin-*

cipe de Machiavelli que, en su opinión, son determinantes en el resurgir trágico del XVI, para concluir que la tragedia tiene la doble componente de tragedia y de tratado político ya que nos presentan la desestabilización política, ofreciéndonos al mismo tiempo su solución.

Por otra parte no olvida la enorme influencia de los avances científicos, de esos descubrimientos que borraron para siempre antiguas 'verdades axiomáticas' (Cassirer, *Dall'umanesimo all'Illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1967 y Garin, '*La rivoluzione copernicana e il mito solare*' en *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari, Laterza, 1975), que supuso la fractura del saber en el acontecer humano; apunta la pervivencia de una 'creencia' en los antiguos dioses, entrelazada con la moral cristiana y con esa nueva ciencia; incluso el concepto del Hado, sobreviviente a distintos avatares, inicia ahora el camino que le llevaría a convertirse en Caso que para la autora consiste en una ceguera progresiva del Hado, ceguera que, al hacerse absoluta vence a la necesidad. La autora, con un criterio muy contemporáneo, califica la situación del hombre en este momento de pre-existencialista, ya que, al hurgar en los aspectos importantes de su vida, ciencia, religión, Estado, sociedad, cosmos, etc., se convierte en un *ser contingente, pierde los puntos de relación con el mundo, exactamente lo mismo que sobreviene al sol cuando cambia su posición en el cosmos o a la Iglesia al dejar de ser el centro religioso de la Humanidad.*

Al final de este apartado, más una recapitulación que una conclusión, la autora recoge el significado del sol metafórico desde los textos trágicos griegos hasta Galileo, pasando por el Cusano, Pico della Mirandola, Giordano Bruno, Campanella, Copérnico y Kepler, un sol que muestra, desvela, ilumina pero que también ciega. Para Mastrocola el héroe trágico es un reflejo del científico de 1500 y, siguiendo a Musumarra (Musumarra, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1972), es también reflejo de ese calvinista que encarna la vuelta al clasicismo interpretando su posición como una oposición abierta al cristianismo porque la Reforma y la Ciencia presentan una curiosa e interesante identidad en la estructura lógica de su pensamiento.

Concluye estableciendo dos líneas de pensamiento paralelas, por un lado Galilei/Newton/Bacon y por otro Iglesia Anglicana/Shakespeare-Corneille-Racine y dejándonos una serie de interrogantes: ¿Se puede establecer una relación Erasmo-Pomponazzi-Calagnini-Copérnico / Calvino-Renata de Francia / Trissino-Giraldi-Speroni? ¿La ciencia no es sino un ejercicio de la 'theoria' como acción del 'ver' y de donde viene la palabra teatro? ¿No son acaso iguales un Giordano Bruno que se niega a retractarse ante los jueces romanos y una Celia que, no sólo se niega a celebrar la victoria de Horacio sino que además lo tacha de asesino?

Paola Mastrocola después de habernos llevado con un razonamiento ágil a través del paralelismo entre la tragedia griega y los héroes de las tragedias del XVI, termina con unos interrogantes a los que ya ha respondido a lo largo de toda su obra, resumiendo en unos ejemplos paradigmáticos todo el contenido de su trabajo.