

Materiales didácticos para el estudio
de la literatura y cultura italiana
vol. III



***EL MANIERISMO
Y EL BARROCO
ITALIANOS:
LA ÉPOCA
DE LA
CONTRARREFORMA***

Elisa Martínez Garrido

ISBN: 978-84-692-5400-4

Índice

1. EL MANIERISMO Y EL BARROCO ITALIANOS: LA ÉPOCA DE LA CONTRARREFORMA	5
1.1. El nacimiento de la Europa moderna y las guerras de religiones.....	6
1.2. Líneas generales del panorama italiano.....	7
1.3. La importancia de la Contrarreforma en la sociedad italiana.....	8
1.4. Tendencias generales del sistema literario en la época de la Contrarreforma.	
1.4.1. La crisis del sistema renacentista.....	10
1.4.2. El Manierismo.....	11
1.4.3. El Barroco.....	14
1.5. La "questione della lingua" y el nacimiento de la literatura dialectal.....	15
2. REFLEXIONES Y DEBATES SOBRE LA LITERATURA. LA PROBLEMÁTICA DE LAS DISTINTAS CONCEPCIONES POÉTICAS A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DEL XVI.....	18
2.1. Principales características de las poéticas aristotélica durante el Manierismo.	
2.1.1. El concepto de mimesis y la concepción de lo verdadero y de lo verosímil.....	20
2.1.2. La finalidad de la poesía.....	21
3. EL SISTEMA NORMATIVO DE LOS DISTINTOS GÉNEROS LITERARIOS.....	22
4. PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS DEL BARROCO	24
5. LA LÍRICA MANIERISTA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.....	29
5.1. La lírica de Torquato Tasso.....	30
6. EL PROBLEMA DEL BARROCO Y LA LÍRICA BARROCA EN ITALIA.....	34

6.1. Gian Battista Marino. La principal figura de la lírica italiana del siglo XVI.....	36
6.2. Características principales del marinismo italiano.....	37
6.3. El clasicismo barroco.....	40
7. LA IMPORTANCIA DEL TRATADO EN EL MANIERISMO Y EN EL BARROCO.....	42
7.1. El tratado científico.....	42
7.1.1. El tratado científico y filosófico de Galileo Galilei.....	43
7.1.2. La escuela de Galileo Galilei. Otros escritores científicos.....	46
7.2. El tratado y el debate político. Antimaquiavelismo y recuperación de la obra histórica de Tácito.....	47
7.2.1. Tradadistas políticos e historiadores más relevantes.....	49
7.3. Los tratadistas: Giordano Bruno y Tommaso Campanella.....	54
7.4. El tratado y religiosidad. La importancia de la predicación barroca.	55
8. LA NARRATIVA ITALIANA EN EL MANIERISMO Y EN EL BARROCO.	
8.1 La cuentística y el relato.....	58
8.2. La importancia de la cuentística barroca escrita en dialecto: Gian Battista Basile y Giulio Cesare Croce.....	61
8.3. El tímido ascenso de la novela italiana durante el Barroco.....	62
8.4. Otro tipo de narraciones del Manierismo y del Barroco italiano. Biografías, autobiografías y los libros de viajes.....	66
8.5. El poema narrativo.....	67
8.6. <i>Gerusalemme Liberata</i> de Torquato Tasso. La obra maestra de la épica-heroica en la edad de la Contrarreforma.....	70
8.7. El poema mitológico: <i>Adone</i> de Gian Battista Marino.....	77

9. EL TEATRO DEL MANIERISMO Y DEL BARROCO ITALIANOS

9.1. Del drama pastoril al nacimiento del melodrama musicado.....	80
9.1.1. <i>Aminta</i> de Torquato Tasso.....	82
9.1.2. <i>Il pastor fido</i> de Battista Guarini.....	83
9.1.3. "Recitar cantando". El nacimiento del melodrama musical italiano.....	84
9.2. La tragedia italiana entre el Manierismo y el Barroco.....	85
9.3. La "Commedia dell'Arte"	88
BIBLIOGRAFÍA	93

1. EL MANIERISMO Y EL BARROCO ITALIANOS: LA ÉPOCA DE LA CONTRARREFORMA.

La época histórica que abarca, aproximadamente, desde la segunda mitad del siglo XVI hasta finales del XVII, presenta características filosóficas, estéticas y artísticas comunes; por tanto, puede ser considerado un periodo cultural, relativamente homogéneo. En 1545, el inicio del Concilio de Trento señala un cambio de perspectiva ideológica con respecto al Humanismo-renacentista. Se opera, a partir de este momento, una alteración del ideario renacentista, hecho que supone el inicio de la "contraofensiva" católica con respecto a la Reforma protestante y al antropocentrismo humanista de décadas anteriores.

El papel decisivo de la Iglesia católica, en países como Italia y España, es determinante en la producción artística y literaria de este periodo histórico. Por otra parte, a partir de 1559, con la firma del tratado de paz de Cateau-Cambresis, la presencia española en la península italiana se intensifica hasta el punto de poder hablar de una única realidad cultural y política. Se trata de una influencia de ida y vuelta entre los dos países europeos representantes de la ortodoxia católica. En consecuencia, en un principio, el Manierismo y más tarde el Barroco son manifestaciones estéticas, vitales y religiosas de una época de crisis social e ideológica, con respecto a paradigmas más excelsamente clásicos y humanistas del periodo precedente.

En relación al panorama italiano, se ha convenido en calificar este periodo como una fase de degeneración y decadencia con respecto al momento dorado de la cultura y de las artes del Renacimiento. Si bien es cierto que Italia, eclipsada en cierto modo por la potencia del Imperio español y su dominación, parece ver reducido el glorioso plantel de genialidades

creativas de sus dos siglos precedentes, sin embargo, sigue siendo, ineludiblemente, exportadora de cultura y de arte para el resto del mundo. En la segunda mitad del siglo XVI, nos encontramos con personalidades como Torquato Tasso o Galileo Galilei. Por otra parte la arquitectura y la música italiana del Barroco se convierten en paradigma estético para el resto del mundo

1.1. El nacimiento de la Europa moderna y las guerras de religiones.

El panorama político europeo de este periodo histórico asiste al nacimiento de fuertes potencias nacionales como España, Francia e Inglaterra, y al surgimiento de nuevos países en rápida expansión comercial. En este sentido, los Países Bajos son el primer ejemplo determinante del triunfo de la burguesía y del capitalismo europeo. Como es lógico, las distintas potencias económicas, ya establecidas o en vías de desarrollo, pujan entre sí por la preponderancia y el poder absoluto en Europa y en el resto del mundo, así como por el mantenimiento o implantación de sus correspondientes visiones de la realidad.

En esta lucha encarnizada entre los distintos países europeos, las distintas sociedades europeas, con sus diversos enfoques socioeconómicos, pueden ser vistas como la representación de nuevos sectores sociales emergentes y como las deudas de sus distintas trayectorias históricas y filosóficas. En consecuencia, las guerras de religión pueden entenderse, en parte también, como justificación a razones meramente materiales, de expansionismo económico y como defensa de intereses, puramente económicos.

En consecuencia, si España e Italia (dominada por la presencia española) enrocan sus posiciones en torno a la defensa del catolicismo más ultrancistas hasta llegar a instituir el Tribunal de la Santa Inquisición, en

Francia, Inglaterra y Países Bajos, tras años de prolongadas luchas entre católicos y protestantes, triunfará la tolerancia religiosa, símbolo de una nueva sociedad plural en marcha, base y origen de nuestro sistema democrático. Las zonas europeas en las que caló con más fuerza la Reforma, al retomar el espíritu humanista de Erasmo de Rotterdam, llevan a la práctica lecciones de tolerancia, emanadas del legado de los clásicos y de los frutos del Humanismo.

1.2. Líneas generales del panorama italiano.

Italia, desde 1559 hasta 1748, se encuentra bajo el poder político de España. Este hecho, si no repercute de una manera directa en el estancamiento económico italiano, sí lo hace de manera indirecta, al contribuir la presencia española, de una manera definitiva, al proceso de regreso al feudalismo de la economía italiana. Se entorpecen, por tanto, procesos de dinamismo económico más acordes con el desarrollo de las economías de países como Holanda o Inglaterra. Por otra parte, a partir de estas fechas, las rutas y el control comercial de Inglaterra y Holanda a lo largo de los distintos puertos del Atlántico, frenan la importancia de los itinerarios marítimos mediterráneos, se agudiza así la crisis comercial y cultural italiana durante este periodo.

Asimismo, es ahora cuando se desarrolla en Italia la tendencia a la adquisición acumulativa de tierras; tendencia iniciada ya a finales del XV, y favorecida en este momento por el estatismo socioeconómico de los sectores hegemónicos. Dicho estatismo de la economía italiana, lejano al impulso inversor de las potencias económicas europeas más innovadoras, se ve recrudescido por la presencia de la burocracia imperial española, propulsora de alianzas socioeconómicas entre los sectores laicos y religiosos más conservadores. Todos estos factores contribuyeron al empobrecimiento

progresivo de diversos sectores de la población italiana; sociedad que se movía en el estrecho margen del servilismo y de las revueltas

Los intelectuales, en este clima de retroceso ideológico y de recrudescimiento de los pactos de poder más conservadores, optan, mayoritariamente, por reproducir las posiciones dominantes de los distintos sectores hegemónicos y, nuevamente, se asiste a un ulterior distanciamiento entre cultura y ciudadanía. Hay que decir también que las zonas italianas más alejadas del poderío español y de la influencia de la Iglesia católica (ducado de Saboya y República de Venecia) gozan de una libertad de ideas, de una tolerancia filosófica, de una autonomía y de un dinamismo comercial que las configura en islas de progreso y de vitalismo con respecto al resto de las regiones italianas. No se olvide que estas mismas zonas, van a configurarse, a partir del siglo XVIII, en las regiones determinantes en la renovación cultural y sociopolítica de toda la península italiana.

1.3. La importancia de la Contrarreforma en la sociedad italiana.

La exigencia de una reforma eclesiástica y de una adecuación del espíritu religioso a las nuevas necesidades filosóficas, científicas y sociopolíticas instauradas en Europa, a partir del Humanismo, estaban ya presentes en pensadores como Erasmo de Rotterdam y en todas las tendencias internas al seno de la Iglesia. Dichas tendencias intentaban frenar la omnipotencia del papado mediante Concilios ecuménicos que desembocaron, en parte, en lo que se conoce como "Reforma". Es decir, entendemos por Reforma el conjunto de debates y discusiones que tienen lugar, dentro del propio seno de la Iglesia, con la finalidad de llegar a definir cuál ha de ser el ideal de vida católica, favorecido por la reforma institucional empujada y propulsada desde dentro de la propia Iglesia. La "Contrarreforma" surge como respuesta a la Reforma y puede ser considerada como la autoafirmación más intransigente de la Iglesia católica contra el protestantismo. En este proceso de guerra de religión abierto por la

Iglesia de Roma se eliminan todos los anteriores intentos de reforma espiritual planteados con la Reforma.

En consecuencia, la Contrarreforma se constituye con el famoso Concilio de Trento, inaugurado en 1545 y finalizado en 1563. Estamos ante la reorganización afirmativa de la Iglesia de Roma, que se alza en "reconquista" contra la Reforma protestante y su área de influencia, intensificando, de esta manera el poder absoluto del Papa y el centralismo católico. Se impone con más fuerza que antes la jerarquización eclesiástica dogmática y la necesidad de obediencia ciega a los designios de la autoridad eclesiástica. La libertad de expresión religiosa se considera herejía heterodoxa y cualquier disidencia puede conducir ante el tribunal de la Santa Inquisición.

De lo dicho hasta ahora, cabe deducir la represora y coercitiva relación entre intelectuales y poder: condenas, hogueras, sospechas, denuncias injustificadas y motivadas por el odio y la envidia arrojan un clara saldo negativo y siniestro sobre la historia religiosa de este periodo. Nos encontramos, por tanto, ante una época de regresión intelectual, hecho que entorpece la profusión libre y dinámica de la creación artística y de la profusión libres de las ideas. Piénsese en el caso de Giordano Bruno, de Campanella o de Galilei.

No hay que olvidar que uno de los instrumentos imprescindibles para la realización y puesta en práctica de la ortodoxia católica más estricta es, sin duda, la Compañía de Jesús. Su fundador, Ignacio de Loyola, ya contaba con una educación y una experiencia "militar". En consecuencia, toda la experiencia religiosa de la Compañía debe ser entendida como una milicia al servicio de la fe católica y de su Iglesia. La nueva orden se basa, religiosa y espiritualmente, en una durísima, severa y estricta selección educativa de sus integrantes, en la obediencia ciega a la jerarquía religiosa y en una estructura militar, cuya máxima figura se centra en el "general", cargo perpetuo de máxima autoridad religiosa. Lógicamente, a la luz de estas

premisas es concebible el interés que los jesuitas mostraron por el sistema educativo, entendido como vía de penetración en el mundo seglar y como modo de captación de nuevos integrantes para la Orden.

En este sentido, la escuela y la pedagogía escolar se muestran como instrumentos imprescindibles para la expansión de la Compañía, preferiblemente dentro de las clases hegemónicas. Recuérdese su famoso manual *Ratio Studiorum*, su capacidad persuasiva en el arte oratorio y su tendencia proclive al teatro y al fomento del espectáculo difusor de sus creencias. Es evidente la voluntad del ejercicio y la detentación del poder por parte de los jesuitas, quienes se convierten, a lo largo de este periodo, en la clase dirigente del mundo católico-tridentino.

1.4. Tendencias generales del sistema literario en la época de la Contrarreforma.

1.4.1. La crisis del sistema renacentista.

Como ya se ha indicado en el apartado anterior, durante la primera mitad del siglo XVI, se asiste a los primeros atisbos de crisis con respecto a los valores humanistas y al estricto canon literario del Renacimiento. Conciencia de crisis y ruptura con relación al código estético y epistemológico del Humanismo-renacentista ya se vislumbraba en décadas precedentes, en autores como Ariosto, Guicciardini, Macchiavelii.. . Existía, sin embargo, la voluntad de contención de dicha crisis. Es decir, aunque la inquietud más pesimista pudiera traslucirse por debajo del artefacto armonioso del sistema ideal del clasicismo renacentista, imperaba, sin embargo, la contención ocultadora de la realidad sombría del hombre, de su historia y de su existencia. Si la cara apolínea y la armonía, los principios del orden y de la belleza habían predominado, durante la primera mitad del "Cinquecento", sobre el lado oscuro, hórrido, asimétrico y pesimista de la realidad, a partir de la segunda mitad de este siglo, se asiste a un entramado y complejo conjunto

de realidades y estéticas que invierten la voluntad de contención del sistema precedente.

Asistimos, pues, al decaimiento del código renacentista, a la eliminación progresiva de los principios laicos y de libertad humanista que lo habían instaurado, al antropocentrismo científico.. . En contraposición, prevalece a una clara inversión de tendencia ideológica. Resurge, por tanto, poco a poco, el lado oculto de la otra realidad contenida: confesionalismo religioso intransigente, inseguridades de orden cognitivo que merman el antropocentrismo humanista (la concepción copernicana de la física conlleva una indudable inseguridad con respecto al poder del hombre en el universo), dependencia absoluta del intelectual con respecto al Poder, con la consiguiente reducción de la libertad de creación artística y su progresivo refugio en el ámbito estrictamente academicista, desgaste del petrarquismo poético y del sistema idealizado de origen cortesano. En este tambaleante sistema de valores filosóficos, ante la crisis económica y la intransigencia religiosa de la Contrarreforma se dejan oír las primeras voces del pesimismo más contemporáneo. En este mismo sentido, en pleno estallido de la crisis, se da paso al anticlasicismo del Manierismo y su posterior culminación: el Barroco.

1.4.2. El Manierismo.

El término Manierismo, proveniente del mundo de la Historia del arte, no deja de ser problemático. Hay críticos que lo utilizan como sinónimo de Renacimiento tardío, otros lo aplican a restringidos y concretos fenómenos artísticos y literarios de este periodo. Hay incluso quien niega su existencia. En general, podemos decir que la validez de su utilización terminológica estriba en la definición de un periodo histórico, cultural, artístico y literario de transición entre el clasicismo renacentista y su inversión estética ya en el

Barroco. En cierta forma, el Manierismo, como tendencia cultural y estética, mantiene el sistema artístico y literario renacentista, pero privándolo de su verdadero espíritu filosófico.

Paralelamente, el Manierismo tiende a lo nuevo, pero sin atreverse a instaurar nuevas formas, nuevas temáticas ni originalidades expresivas. Se puede decir, por consiguiente, que el Manierismo es la manifestación formal, artística y literaria de una profunda crisis sociohistórica y cultural que no encuentra, sin embargo, vías expresivas propias. Por este motivo, el manierismo utiliza los modelos y los códigos de expresión de un pasado excelso y admirable; pasado que en cierta manera sigue perteneciendo a esta segunda mitad del siglo XVI y que, al mismo tiempo, ya le es ajeno. No produce, por tanto, en quien los maneja un cierto rechazo e incluso un extrañamiento expresivo. El Manierismo es un periodo de síntesis orgánica y conclusiva entre el Renacimiento y el Barroco. Es un periodo que, de la precariedad y de las inseguridades hace literatura, justamente en el difícil equilibrio de obras como la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso o *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

Esta fase histórica y literaria encuentra eco en el desarrollo poético de los distintos géneros literarios. Por un lado la preceptiva poética de la segunda mitad del siglo XVI extrema, exageradamente, la rigidez de las reglas constitutivas del género, haciendo aun más pedante e intransigente la práctica clasicista de las décadas anteriores. Por otro, con el Manierismo, se lleva a cabo un enorme esfuerzo sintético con respecto al hecho de la producción literaria, lo cual asienta las bases de la moderna teoría y crítica. Se asiste, pues, durante este periodo a un continuo proliferar de tratados de retórica y de poética, a un continuo diálogo y debate preceptivo con respecto a la tragedia, la épica, la lírica... . En resumidas cuentas, se puede decir que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI la historia de la reflexión estético-literaria se complica en una sutil red de componentes platónicos, horacianos

y aristotélicos, cuyo fruto principal se cifra en la reflexión poética que prepara las bases de la actual actividad metaliteraria.

En la lírica, decae el más estricto petrarquismo bembista, y aunque el *Canzoniere* sigue siendo el modelo poético por excelencia de todo el siglo, se rescatan ahora los acentos más góticos y marginales de la obra petrarquesca. En el ámbito de la poesía lírica, se asiste a la mayor proliferación renovadora del puro experimentalismo poético. De manera que el gusto manierista, debido a su artificiosidad lingüística, comienza a hacer derrumbar el código literario y estilístico renacentista y a preludiar lo que será, a lo largo del XVII, su absoluta inversión estética y expresiva.

Por idénticos derroteros se mueve la narrativa manierista, que va abandonando, paulatinamente, el modelo de la "novella" decameroniana hasta llegar a una desnaturalización, artificiosamente rebuscada y enrevesada, del desarrollo lineal de todo relato. La complejidad metanarrativa de la "novella" manierista desembocará más tarde en la artificiosidad estructural de la novela barroca, altamente enrevesada con respecto a los modelos más naturales de la narrativa del Renacimiento. Asimismo se abandona el modelo épico-narrativo del poema caballeresco ariostesco y se indaga en la búsqueda del poema épico-heróico, expresión ideológica, moral, vital y estética de la crisis del Manierismo y de la tensión espiritual auspiciada por la Contrarreforma. En este sentido, la *Gerusalemme liberata* de Tasso ofrece un ejemplo paradigmático de narración atenta a la complejidad sutil de los movimientos contradictorios y antagónicos del alma humana como expresión vivencial de los avatares del hombre de su época; un hombre, como Torquato Tasso, en crisis consigo mismo y con los presupuestos histórico-culturales de la sociedad de su tiempo.

En el teatro, se da el progresivo abandono de la comedia por parte de los literatos. El género predilecto de la cultura laica y abierta del Renacimiento, a partir de la segunda mitad de este siglo, se dejará en manos

de profesionales de la comicidad y del espectáculo jocoso, dando lugar al o que se conoce, en la cultura teatral italiana, como Commedia dell'Arte. La tragedia, como el poema heroico en el campo del género épico-narrativo, es la expresión teatral más adecuada al espíritu conflictivamente reflexivo de la moralidad tridentina, Sin embargo, es importante señalar que desde el Manierismo el teatro empieza a cobrar una importancia trascendental en el panorama de las artes y de las letras italianas, hasta el punto que, gracias al melodrama, a la tragicomedia y a las innovadoras reformas preceptivas de Giraldi Cinzio, el teatro italiano se erige en modelo de inspiración para el resto de Europa. Autores como Lope de Vega, Moliere o el propio Shakespeare beben de la tradición teatral italiana tanto culta como y popular.

1. 4.3. El Barroco.

La síntesis más original con respecto a los códigos estéticos del sistema literario del clasicismo renacentista la constituye el Barroco, movimiento artístico-literario que retoma la brecha abierta por el Manierismo para infligirle el punto de ruptura definitivo con respecto a una visión filosófica del mundo y de la realidad cuyo sistema expresivo y artístico es la cara materialmente significativa de ulteriores posiciones ideológicas y existenciales.

Con el Barroco los modelos clásicos son negados y subvertidos, aparecen nuevos principios poéticos y estéticos. Se rechaza la síntesis armónica de un ordenado sistema de formas, como el renacentista, cuyo principal objetivo se cifraba en el goce equilibrado del sentimiento sometido a un control emocional. Con el Barroco se hace saltar en añicos la concepción equilibrada de la armonía racional del Renacimiento, cuya cima modélica se en los clásicos. Ahora la maravilla, lo raro y lo artificioso se convierten en los protagonistas de este "nuevo" código estético. La búsqueda de efectos efímeros de carácter puntual, las argucias conceptistas más enrevesadas, la

sorprendente metamorfosis y amalgama constituyen la esencia misma del arte "moderno". El Barroco se sitúa de esta manera en las antípodas de la inmutable perfección del arte del Renacimiento.

En los orígenes del Barroco se encuentra, pues, una grave crisis de valores; la puesta en entredicho del sistema cognitivo y del utopismo del Renacimiento. La cultura del Barroco no posee (a excepción de la técnica) ningún tipo de seguridad. La duda, la incertidumbre y el desaliento se instauran en el eje central de una crisis filosófica con respecto al antropocentrismo optimista de décadas precedentes. La única fe y la única certidumbre barroca estriba en la continua y sistemática desconfianza y descreimiento con respecto a cualquier orden de cosas. La inestabilidad, la fugacidad temporal, lo engañoso de las apariencias, el relativismo en relación a todo lo existente se erigen en el centro de las preocupaciones existenciales de los hombres del Barroco. En este sentido, se puede afirmar que este momento histórico y cultural es continuación y desarrollo de los planteamientos estéticos y filosóficos ya iniciados con el Manierismo.

El Barroco, desde los presupuestos estéticos, anteriormente indicados, da sus máximos logros en la lírica, en el poema mitológico, en el espectáculo teatral de la Commedia dell' Arte y, en ámbito radicalmente contrario, en el tratado científico.

1.5. La "questione della lingua" y el nacimiento de la literatura dialectal.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y durante el XVII, las discusiones lingüísticas sobre el modelo de italiano no presentan variaciones considerables con respecto a las mantenidas en el curso de la primera mitad del "Cinquecento". Sin embargo, entre las figuras más eminentes que escribe sobre esta problemática lingüística destaca, en la segunda mitad del

XVI, Leonardo Salviati (1540-1589), fundador de la Accademia della Crusca, una de las Instituciones lingüísticas más prestigiosas de Italia.

Salviati es un claro defensor del uso del florentino "trecentesco", áulico y literario, conforme a las tesis bembianas. De esta manera el bembismo se convierte en un purismo prescriptivista fuertemente arcaizante. Esta posición será insistente propagada por los gramáticos y lingüistas italianos más intransigentemente a lo largo de todo el siglo XVII. Para la defensa de dichas posiciones, la Accademia della Crusca, en 1612, publica la primera edición del famoso *Vocabolario della Crusca*.

A pesar de la fuerza y la posición dominante que ejercen las tesis de los llamados "cruscanti", existen posiciones contrarias a las defendidas por los primeros. Se trata de los "anticruscanti", quienes contrarios al uso arcaizante y "mortecino" del italiano literario, proponen una lengua viva y moderna, más cercana a las necesidades de expansión nacional; una lengua que, en definitiva, pudiera recibir el nombre de "italiano". Entre los representantes más ilustres de esta última tendencia cabe destacar a Alessandro Tassoni.

Por otra parte la expansión definitiva del toscano literario comporta a su vez, en el siglo XVII, el nacimiento de la literatura dialectal. Se trata de una literatura no hegemónica cuyo nacimiento puede ser entendido únicamente tras la consolidación del sistema literario escrito exclusivamente en toscano-florentino. Hay que tener presente asimismo que el nacimiento de la literatura en dialecto está influido por la crisis de los presupuestos estéticos y culturales del Humanismo y del Renacimiento, presupuestos de orden prevalentemente europeísta y cortesano.

Con la crisis del Barroco, sin embargo, se asiste a un resurgimiento de las tradiciones localistas y regionales, que aunadas a la puesta en entredicho de los postulados estéticos clasicistas, propician el surgimiento de

una letteratura más cercana a la cotidianeidad práctica y realista de la vida. Se trata en resumidas cuentas de una literatura que recoge toda la tradición sarcástica, lúdica, jocosa y realista que, tras los últimos logros estéticos de la corte medicea, en la Florencia del XV, habían desaparecido de la tradición hegemónica del Renacimiento italiano.



2. REFLEXIONES Y DEBATES SOBRE LA LITERATURA. LA PROBLEMÁTICA DE LAS DISTINTAS CONCEPCIONES POÉTICAS A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DEL XVI.

A partir del siglo XVI y durante todo el siglo XVII se asiste progresivamente a una continua parcelación de los distintos campos del saber. En consecuencia, va a ir perdiéndose el espíritu humanista que concebía la práctica artística dentro de una red interdisciplinar, estrechamente unida a la ética y a la política. A partir de este momento, se da una continua proliferación de tratados de poética y de retórica, de discursos y diálogos dedicados a la tragedia, a la épica, a la sátira, al soneto y al madrigal, inconexos y segmentados entre sí. Se puede decir que en cierta forma ha empezado a desvanecerse el concepto de síntesis global e integradora que había presidido el quehacer artístico de los humanistas.

Paralelamente a dicho proceso se va a ir produciendo también una progresiva literaturización de la retórica. En consecuencia, esta disciplina se tiende a reducir al estudio ornamental del plano de la *elocutio* y, por tanto, se concibe como exclusivo soporte de la poética. La retórica que hasta el siglo XV, gracias a la influencia notable de los modelos ciceronianos, había estado en el centro de mira de la tarea civil y del quehacer epistemológico del Humanismo, pasa a ser ahora una mera servidora de la literatura. Desde este momento hasta bien entrada la segunda mitad de nuestro siglo, la retórica es concebida como auxiliar del buen ejercicio literario y artístico. Pierde, pues, su dimensión práctica.

Frente a la crisis de la retórica, la poética vive un momento de esplendor. La reflexión literaria de esta época constituye un enrevesado y complicado ovillo de componentes platónicos, horacianos y aristotélicos cada

vez más complejos, conforme se van sucediendo las distintas ediciones, traducciones y comentarios de los textos poéticos de los clásicos. En este sentido, si Horacio y Platón habían sido determinantes en la concepción literaria y poética del siglo XV y XVI, Aristóteles lo es a partir de 1536, año en el que se dan a conocer sus postulados literarios, gracias a una nueva edición de su *Poética*. La fama de Aristóteles se vuelve, a partir de este momento, definitiva, hasta el punto de poder afirmar que el autor griego es el pilar básico de todas las concepciones literarias del Maninierismo y del Barroco.

Sin embargo, no se debe olvidar que la interpretación de la *Poética* aristotélica, llevada a cabo durante el periodo de la Contrarreforma, no está exenta de una lectura intencionada, sesgada y, en cierta manera, tendenciosa. En este sentido, debido al contexto moralizante y a la influencia aristotélica se elimina parcialmente de la función literaria su componente hedonista.

Los aristotélicos de esta época son, por tanto, más proclives a conjugar función lúdica con función pedagógica. Hay ocasiones incluso en las que gana la partida la finalidad moralizante del arte sobre la lúdica. A pesar de todo, el conocimiento profundo de la obra de Aristóteles sirvió en esta época para poner freno a las posiciones teóricas más puramente platónicas y para devolver el hecho literario a un plano más racionalmente comunicativo. En cierta forma es posible decir que las posiciones poéticas de Aristóteles recondujeron la actividad de la literatura a una esfera de real humanidad, más acorde con el espíritu científico y crítico que, a pesar del oscurantismo religioso, prepondera en ese momento.

2.1. Principales características de las poéticas aristotélica durante el Manierismo.

2.1.1. El concepto de mimesis y la concepción de lo verdadero y de lo verosímil.

La lectura de la *Poética* de Aristóteles vuelve a situar en el centro de los debates y discusiones sobre la literatura el concepto clave de la imitación. Los teóricos de la literatura se plantean, por tanto, en qué medida la obra de arte refleja e imita la realidad, a través de la directa representación de la vida o gracias a la imitación de los clásicos. En este sentido, se puede decir que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, nos encontramos ante un proceso de renovación y modernización de la concepción mimética de la literatura, hasta ahora únicamente volcada en la imitación fidedigna de los clásicos.

Estrechamente ligado al concepto de imitación de la realidad, se encuentra el problema teórico sobre la realidad que la literatura y el arte deben imitar, y el de la propia realidad imitada. Dicho de otra manera, se plantea en este momento el problema de relación entre realidad y literatura. Se trata de un problema de gran complejidad que en cierta forma enfrenta radicalmente a algunos de los críticos de la segunda mitad del siglo XVI. La mayor parte de ellos, sin embargo, están de acuerdo en que la literatura no debe imitar la realidad de una manera absoluta, global y mecánica. No todo lo real debe ser representado literariamente, sobre todo en razón del decoro y la moralidad.

Por otra parte, el proceso artístico impone una especie de selección y transfiguración de la realidad. Se puede decir que en este momento la mayor parte de los críticos y de los teóricos de la literatura llegan a un acuerdo, al fundir parte de los presupuestos platónicos con los aristotélicos: el arte debe

imitar a la realidad, siempre y cuando se trate de una realidad ideal. La tarea del literato, por tanto, no es de carácter puntual y accidental, sino universal y general. Dicho principio permite la mezcla y la fusión entre lo verdadero y lo falso, entre la verdad y la ficción, siempre que la literatura se ajuste al principio aristotélico de lo verosímil. El objetivo de toda representación artística es, pues, lo verosímil y no lo verdadero.

2.1.2. La finalidad de la poesía.

La mayor parte de los teóricos de la segunda mitad del siglo XVI funden gran parte de los postulados poéticos de Aristóteles con el *Ars poetica* horaciana y con ciertos elementos de la tradición platónica. De dicha fusión se deduce, como ya sucedía en el Renacimiento, que la principal función de la literatura es enseñar divirtiendo. Sin embargo, los dos términos de dicha ecuación no siempre gozan de la misma importancia, ya que en muchas ocasiones se da mayor peso al papel pedagógico de la obra literaria (Giraldi Cinzio es sin duda más proclive a la utilidad ejemplificadora y moralizante de la literatura), mientras que en otras prevalece la finalidad placentera y la búsqueda de la diversión que debe producirse en el lector o en el espectador (para Castelvetro la poesía ha nacido para divertir y amenizar al pueblo).

Dentro del clima reflexivo y crítico con respecto a la finalidad del arte y de la literatura merece la pena destacar la postura de algún teórico, como Gerolamo Fracastoro quien reconociendo la función pedagógica y la voluntad de diversión del texto literario, es de la opinión que la absoluta corrección de la forma expresiva es el fin y el logro principal de todo poeta.

3. EL SISTEMA NORMATIVO DE LOS DISTINTOS GÉNEROS LITERARIOS.

La ingente proliferación de ediciones, traducciones, comentarios y tratados de carácter crítico y teórico es, en estos años, de tal envergadura que se puede afirmar con rotundidad que nos encontramos ante el nacimiento de la moderna crítica literaria. La mayor parte de estas reflexiones están movidas, sin embargo, por una clara voluntad de reglamentación normativa. Lo que le importa al teórico de la literatura es llegar a dilucidar cuál es el número de normas y preceptos útiles para la composición de una obra de arte. En este sentido, es posible comprender mejor porque la lectura de la *Poética* de Aristóteles se convierte en el primer modelo prescriptivo de la composición literaria. El texto es visto como un sistema cerrado de normas universalmente válidas.

Nace de esta manera una teoría sistemática y normativa de los distintos géneros literarios. En un principio, el interés y la atención se dedica a los géneros tratados por el propio Aristóteles en su obra, principalmente la tragedia y la épica. En relación a la tragedia, se desarrolla la teoría aristotélica de la *catarsis*, centro de toda la concepción ética y pedagógica del arte. Al mismo tiempo una lectura tendenciosa del autor griego lleva a la reformulación rígida del precepto de las tres unidades: acción, tiempo y lugar, a las que cualquier texto dramático debe atenerse.

En cuanto a la épica, se establece la rígida distinción entre poema caballeresco y poema heroico. Dicha distinción contrapone por un lado la tradición del poema "romanzesco" de Boiardo o Ariosto, basado en hechos ficticios, con innumerables personajes primarios y secundarios, de multiplicidad y pluralidad en la acción narrativa y en los registros estilísticos, al que se le otorga el nombre de "romanzo", con relación al otro tipo de poema épico antiguo, de tradición homérica y virgiliana, la que constituye el

tipo de poema heroico; entre ellos cabe mencionar las obras de Tasso, *Trissiano y Alamanni*.

Esta segunda clase de poema épico-heroico obedece a la concepción normativa de la literatura manierista. En consecuencia, el texto épico-narrativo debe seguir las normas de acción, tiempo y lugar, el número de personajes, ilustres y ejemplares, debe ser reducido y el texto debe atenerse a acontecimientos verídicos de carácter histórico, en detrimento de la ficción y de lo maravilloso. Hay quien considera que se trata de dos géneros literarios distintos y quien los ve como variedades de una misma modalidad. En cualquier caso el segundo tipo, el poema heroico, unido a la tragedia, es un género privilegiado en esta segunda mitad del siglo XVI, ya que responde más fidedignamente al espíritu de la Contrarreforma y al clima de seriedad y moralidad imperante en la Italia de este momento.

En cuanto a la lírica, estructurada rápidamente según la normativa de base aristotélica, se clasifica en tres tipos diferentes: la dramática, cuya enunciación se reserva a un solo personaje, la lírica propiamente dicha, donde la enunciación queda reservada al poeta y la narrativa en la que se alternan los turnos enunciativos entre poeta y personajes.



Torquato Tasso

4. PLANTEAMIENTOS TEORICOS Y CRITICOS DEL BARROCO

Si, como hemos visto, durante el Manierismo no se tiene aún clara conciencia de la ruptura con respecto a los códigos estéticos y a los paradigmas epistemológicos del clasicismo renacentista, en el Barroco, por el contrario, existe una clara y nítida conciencia de la profunda separación que se ha llevado a cabo con respecto a los modelos clásicos del pasado. De ahí que se acuñen términos como "modernidad" y "novedad", a lo largo de todo el siglo XVII, para calificar la actitud y la concepción poética de los literatos y preceptistas barrocos. Ambos calificativos se convierten en la bandera y en las señas de identidad de la concepción estética y poética del Barroco que de esta manera pretende poner distancia radical con respecto al arte del Renacimiento. Se puede decir, en consecuencia, que se asiste a una especie de "querelle" entre antiguos y modernos, en la que el espacio de la modernidad y la renovación es asignado al arte y a la literatura del Barroco.

En esta línea de beligerante enfrentamiento con respecto al arte renacentista, hay que entender la polémica crítica y teórica contra los postulados poéticos de Aristóteles y sobre todo contra la interpretación normativista llevada a cabo durante la segunda mitad del siglo XVI. No se puede decir que con el Barroco se asista a una absoluta abolición de la normativa poética, lo que se intenta llevar a cabo, sin embargo, es la supresión del principio de autoridad aristotélico y la fe ciega en el principio inmutable de las leyes del arte. Se intenta principalmente alterar el modelo de la tradición clasicista; se rechaza, por tanto, el canon de verosimilitud y el concepto de mimesis de la segunda mitad del XVI.

En este sentido, al decaer el canon mimético de lo verosímil, se afirma el de la evidencia imaginaria, la fuerza de los contenidos textuales

transforma los mensajes en pura acción y en real espectáculo. Dicho de otra forma, la manipulación y la complicada artificiosidad de la forma y de los contenidos del texto literario barroco hacen de este un evento verbal dinámico y espectacular; un acontecimiento expresivo de carácter puntual que vuelve a plantear, desde una nueva perspectiva, la relación entre la representación de la realidad, la verdad y la verosimilitud de la obra literaria. En consecuencia, se afirma el aspecto ilusionista de la literatura; efecto conseguido mediante la fuerza envolvente de la ornamentación expresiva.

La afirmación de la modernidad y el carácter innovador de la literatura del Barroco conlleva evidentemente el rechazo del modelo de autoridad y del de tradición literaria. En consecuencia, se asiste al abandono del petrarquismo "cinquecentesco". Para ser precisos es necesario decir que más que a Petrarca se rechaza el petrarquismo bembista, modelo de armonía y de equilibrio. Se utilizan, sin embargo, versos enteros del *Canzoniere*, extrapolados e insertos en nuevas composiciones poéticas, ejercicio expresivo que produce en el lector un claro sentido lúdico y contorsionista con relación al modelo textual originario. La obra de Petrarca se rechaza, sin embargo, en el Barroco como modelo global de imitación literaria. Como es lógico, al abandono del petrarquismo, se suma el distanciamiento estético y filosófico con respecto al neoplatonismo amoroso. La mitología sentimental y su plasmación expresiva toman otros derroteros.

Lo cual no significa que el Barroco nazca *ex novo*, como una tradición artística independiente y marginal con respecto al tradición culta de la Italia inminentemente anterior. Existen por supuesto eslabones de continuidad evidentes entre los códigos renacentistas y los barrocos. Hay que decir, sin embargo, que las principales fuentes de inspiración barrocas beben de las corrientes artísticas no hegemónicas con respecto al canon literario de la alta cultura del Renacimiento italiano. Se trata de tendencias literarias marginales, preponderantes hasta el siglo XV, soterradas por la cultura artística de las cortes renacentistas, las cuales, al ser recuperadas por el

expresionismo barroco, han ido lógicamente sufriendo un claro proceso de alteración y manipulación combinatoria.

La extrema modernidad e innovación de la literatura del Barroco se traduce también en un culto manifiesto por lo efímero y lo pasajero. Lo que importa lograr mediante la composición del texto barroco es la acción emocional en el público y, por tanto, el éxito. La importancia del éxito editorial en el siglo XVII cobra un peso hasta ahora nunca visto en la historia de la literatura; se trata de un mito que se superpone y desbanca a la importancia de la estética. La novedad efímera de la literatura del Barroco, avalada por la acogida del público, cobra, por consiguiente, un valor en sí mismo. Este hecho hace que el acontecimiento poético sea concebido como un acto y un acontecimiento social. Todo esto significa que para los escritores barrocos la función principal de la literatura estriba en la búsqueda y en la obtención de lo maravilloso. Es decir, con el Barroco no solo se devuelve a la actividad literaria del mítico que había perdido en pleno clima contrarreformista, sino que este se convierte en el centro propulsor de la creatividad misma.

La que en los siglos XV y XVI había sido una función literaria subordinada o pareja con respecto a la civil y moralizante, pasa en pleno siglo XVII, a ser la protagonista absoluta del quehacer artístico. Se pretende conseguir en el público, mediante los medios que sean necesarios, el asombro y el estupor. Para ello se recurre a los más complicados y rebuscados juegos conceptuales, cuya rareza lingüística roza en muchos casos la acrobacia intelectualista y el cultismo expresivo más enrevesados. Estamos sin lugar a duda ante un marcado elitismo literario, ya que la producción barroca (a excepción de la *Commedia dell'Arte*) no tiene por principal receptor al pueblo, sino a un reducidísimo sector intelectual y marcadamente aristocrático.

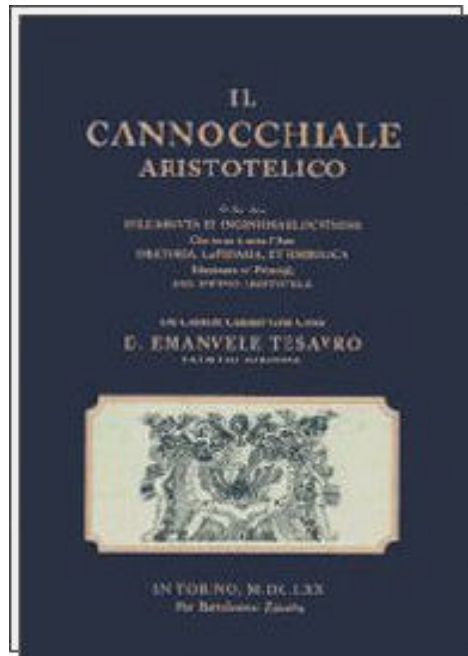
En este sentido, el ingenio y la argucia, entendidos como la capacidad para establecer relaciones analógicas sorprendentes entre los

más diversos y alejados planos de la realidad y del texto literario, son las capacidades más estimadas en el buen quehacer poético. Estamos ante el conceptismo barroco, uno de los protagonistas estilísticos más relevantes de todo el siglo XVII. El conceptismo, unido a la búsqueda de la sorpresa y de lo maravilloso, es, por tanto, el elemento más relevante de la estética y de la poética barroca, ya que ambos constituye el fin de la poesía en sí misma.

Quien mejor teoriza sin duda la concepción poética del Barroco es Emanuele Tesauro en su famoso *Cannocchiale* aristotélico de 1670; un tratado de gran interés, comparable a la obra de Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*. En este tratado, fundador de la estética literaria del Barroco italiano, Tesauro lleva a cabo un profundo elogio de la agudeza, madre de todo concepto, luz de la poética y de la elocución. En esta nueva elaboración estética, términos como "ingenio", "agudeza", "sotileza", "artificio", "concepto" se constituyeron en los pilares básicos sobre los que se alzó la maquinaria literaria y poética barroca; maquinaria, mediante la que el escritor se alejaba del concepto clásico de imitación de la naturaleza, para llegar a una representación imaginaria, cargada de una profunda tensión simbólica y metafórica. Instrumento fundamental de esta nueva poética de la oscuridad y del ingenio es, por consiguiente, la metáfora, figura retórica clave, estudiada y teorizada por Emanuele Tesauro en su *Cannocchiale*.

Se trata de una metáfora enrevesada y retorcida, una figura que no se limita a actuar en el plano superficial del enunciado, sino que está en la base más profunda de la estructura cognitiva de todo el mundo barroco. En consecuencia, cuanto más compleja y dificultosa es la relación imaginaria entre los distintos planos asociativos que han dado lugar al tejido metafórico, tanto más profundo y significativo será el acto de conocimiento intuitivo provocado en el destinatario. Parece claro el estatuto cognitivo que adquiere la metáfora a lo largo de las teorizaciones barrocas. No se trata, por consiguiente, de una mera figura de ornamentación, sino que por el contrario

sobre ella descansa toda la fuerza filosófica y pragmática del dinamismo textual literario de este momento.



5. LA LÍRICA MANIERISTA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.

En general podemos decir que, a lo largo de la segunda mitad del "Cinquecento", se asiste a una progresiva disolución del petrarquismo bembista. Sobre el influjo indudable ejercido por Della Casa, comienza ahora a una variación con respecto a las temáticas y a las actitudes ideológicas y existenciales: el amor se conjuga ahora con la muerte, la alegría con el sufrimiento, la poesía mundana y laudatoria con la reflexión religiosa y moral, lo que da lugar, *grosso modo*, a dos grandes tendencias de la lírica de esta segunda mitad del siglo. Se trata de dos realidades poéticas, opuestas entre sí y que reflejan dos concepciones del mundo antagónicas, enfrentadas recíprocamente: la seria y moralizante contra la hedonista y mundana. Aunque la mayor parte de los poetas seleccionan su ejercitación lírica en uno u otro sentido, esto no significa que en algunas ocasiones un mismo escritor se mueva en ambos campos, tal y como sucede con la lírica de Torquato Tasso. Sin embargo, lo normal es la especialización, bien dentro del espacio de la lírica seria y edificante bien en el campo de la lírica de entretenimiento, proclive al juego desenfadado y galante o al entramado melódico, este es el caso del famoso madrigalista Gian Battista Strozzi (1505-1571).

Como acabamos de ver la ruptura del equilibrio totalizador con respecto al código estético renacentista y la separación especializada de los distintos campos líricos está en la base de la poética manierista. Por consiguiente, la mayor parte de los resultados de la lírica italiana del Manierismo son en cierta manera continuadores de Petrarca, pero, se trata de un petrarquismo que ya ha perdido la fuerza propulsora que lo acuñaba en pleno Renacimiento. Por esta razón se ha hablado de un proceso de desamentización de la lírica petrarquista. Ahora a los valores de equilibrio, armonía y eurytmia se sustituyen los valores de experimentación estilística,

búsqueda y gusto por la elocución artificiosa; es decir, se privilegia el uso y el abuso de las diversas figuras de la repetición y de la acumulación: aliteraciones, anáforas, homoteleuto, asíndeton, polisíndeton, quiasmos, enumeraciones. En estos poetas, por consiguiente, la artificiosidad y el experimentalismo formal constituye un fin en sí mismo y no un medio para lograr imitar la naturaleza. Cabe destacar entre ellos a Domenico Vernier (1517-1582), Gabriel Fiamma (1531- 1582), Felice Passero (1556-?), Angelo di Costanzo (1507- 1591), Veronica Franco (1546- 1591), Chiara Matraini (1514-1597) y sobre todo a Celio Magno (1536-1602), el mayor poeta italiano de este momento después de Tasso, quien da sus mayores logros en el ámbito de la lírica de gravedad temática y reflexiva.

Se puede decir que por una parte se vive la ilusión de perpetuar el código del petrarquismo del primer "Cinquecento", aunque renovándolo, pero al mismo tiempo se intenta modernizarlo y revitalizarlo con nuevas formas expresivas y con nuevos prismas ideológicos, el concepto de petrarquismo se desvirtúa hasta tal punto con relación al material lírico originario que la "renovación" constituye en sí misma una realidad poética radicalmente diferente de la originaria. Con relación al Barroco, el Manierismo trabaja aún dentro del código formal del petrarquismo, al que, sin pretenderlo del todo, se inflinge un duro golpe hasta llegar hasta su práctica y total superación con la lírica del siglo XVII.

5.1. La lírica de Torquato Tasso.

Torquato Tasso, nacido en Sorrento en 1544 y muerto en Roma en 1595. Es indudablemente uno de los mayores escritores y poetas del Manierismo italiano. La crítica ha visto en la lírica de Tasso la caracterización

fundamental de toda su obra poética. El escritor, uno de los grandes poetas de la literatura italiana, logra en su producción lírica expresar, a través de una intensa musicalidad sensual, sentimientos y experiencias de hondo calado humano y personal. Esta característica formal y semántica de la poesía de Tasso no se circunscribe estrictamente a la lírica, sino que está incluso presente en otras obras de invención e incluso en su prosa meditativa.

No debe olvidarse por otra parte que la lírica ocupaba un puesto de honor dentro del sistema literario italiano de la segunda mitad del XVI y que, tanto para la tragedia como para la épica, la poesía era el único vehículo expresivo permitido, dada la falta de modelos vulgares insignes en prosa, capaces de expresar la grandeza de los dos grandes géneros literarios canonizados en la *Poética* de Aristóteles. Asimismo la incidencia de la lengua poética en la construcción del poema heroico será una de las grandes preocupaciones críticas y teóricas del mismo Torquato Tasso.

En las *Rime* de Torquato Tasso es innegable la huella de Petrarca, de Bembo y de los madrigalistas de su época, como Strozzi; por su puesto está presente el quehacer poético de Della Casa. Sin embargo, a pesar de recibir toda la influencia de la más alta escuela poética italiana, el autor será capaz de elaborar un lenguaje propio, de una enorme fuerza emocional y expresiva, hecho que lo sitúa en la cumbre poética del siglo XVI italiano. Se puede afirmar, por tanto, sin ningún género de dudas, que Tasso es un maestro, un innovador innegable de la escuela poética italiana, capaz de influir profundamente en la actividad poética de su tiempo y de épocas futuras (Tasso será un ejemplo para los poetas del XVII, para los del XVIII, pero sobre todo para los románticos, entre ellos Leopardi).

Aunque las *Rimas* fueran para el poeta un campo de experimentación creativa con respecto a la importancia que el propio escritor otorga a otras de sus obras literarias, consideradas de primera magnitud, en ellas Tasso deja textos de extraordinario valor literario. La temática de las

Rimas es variada: el amor, la muerte, el halago galante, la reflexión de carácter moral y religiosa, el recuerdo personal y el encomio. En consecuencia, el poeta maneja diversos registros estilísticos que van del medio al sublime, pasando por el grave. Como es lógico, para las materias temáticas más reflexivas, correspondientes al estilo grave, la influencia de Della Casa es innegable.

No debe olvidarse que Tasso, en un escrito de juventud, titulado *Lezione sopra un sonetto di Monseignor Della Casa*, teoriza la necesidad de aspirar a la perfección poética. Para ello, según el autor, se puede imitar a otros poetas precedentes, entre los que sitúa en primer término a Della Casa, o seguir los preceptos formulados por los teóricos de su época. Lo más interesante de este escrito radica en la concepción tassiana de lo que debe ser la influencia literaria. Según Tasso, no basta imitar a Della Casa por su severidad estilística, por la aspereza de sus cierres discursivos o por la dificultad de sus construcciones sintácticas, por sus encabalgamientos... Si no que es necesario seguir su mismo camino en la imitación de lo que hay en Della Casa de grandioso en la selección de sus vocablos, en sus ideas y conceptos; es decir, es necesario conocer y compartir su nervio humano y su grandeza. Tasso apuesta, por tanto, por una poesía de sentimientos y de conceptos, por una poesía con cuerpo y alma, una poesía grandiosa que sea capaz de expresar tanto los ideales heroicos como los más íntimos y atormentados dramas personales, una poesía fundada en un estilo severo y magnífico, suntuoso y "moderno". Se ha abandonado el proyecto armonioso más contenido del Renacimiento italiano; las contradicciones inherentes al quehacer literario y a la propia realidad social histórica y personal han entrado a formar parte del sistema artístico de Tasso, Este proyecto literario y humano planea sobre gran parte de su poema heroico y, en las *Rimas* se plasma preferentemente en las composiciones más autobiográficas y en las de tono encomiástico. Piénsese en canciones como *Al Metauro (O dei grand'Apenino)*, *O Figlie di Renata*, ambas autobiográficas.

La poesía encomiástica no es para Tasso una poesía de ocasión circunstancial. El escritor es cortesano en el sentido más profundo de la palabra y, a través de la Corte y de sus componentes, canaliza todas sus aspiraciones públicas y privadas. En consecuencia, este tipo de poesía, absolutamente seria para su época, sirve de hilo conductor de las distintas aspiraciones y motivos privados y colectivos que rodearon la vida del autor, su felicidad y su desgracia. En este sentido, la poesía encomiástica tassiana se compone de solemnes cuadros cortesanos, decorados con nombres ilustres y toda clase de pompa y esplendor, en los que se recurre con frecuencia a pasajes mitológicos y heroicos, acompañados de un estilo poético sublime y majestuoso. Sin embargo, sus composiciones más logradas esconden, bajo tanta magnificencia y poderío, las angustias y sinsabores de un hombre que aspira a ser cortesano y que sabe de la dificultad que requiere para él tal pertenencia. Tasso es consciente también de que la Corte, en su derrochadora riqueza, es totalmente ajena a los problemas de todo aquel que no pertenezca a ella, y con ojos reflexivos reconoce la vanidad humana ante el ineludible paso del tiempo, del olvido y de la muerte.

Sin embargo, los logros mayores de su lírica hay que buscarlos en sus rimas amorosas y, más concretamente, en sus madrigales (muchos de ellos musicados por el propio Claudio Monteverdi), orientados hacia un estilo más placentero y, por tanto, en terminología de la época, más mediocre. Los motivos temáticos de los madrigales son vastísimos y se puede decir que recorren todo el abanico de la lírica del petrarquismo. Aparece y cobra mayor relevancia la sensualidad amorosa, en ocasiones simbólicamente deducible de la presencia y descripción paisajista. En el espacio natural, Tasso proyecta de forma impresionista figuras femeninas que evocan, en todo el texto poético, una sensualidad erótica hasta cierto punto sublimada. La musicalidad de los madrigales, lograda gracias al finísimo entramado retórico de sus textos poéticos, conforman una constante presente en toda la obra del escritor. Por otra parte esta redundancia estilística y rítmica contribuye, desde

el plano formal de la composición, a reforzar la sensualidad amorosa a la que antes se ha aludido.

La lírica de temática sacra se intensifica en años tardíos del escritor, como vehículo de sus inquietudes y temores religiosos.



6. EL PROBLEMA DEL BARROCO Y LA LÍRICA BARROCA EN ITALIA.

Como ya se ha dicho en varias ocasiones los postulados ideológicos y éticos del Barroco responden a una profunda crisis ética y cognoscitiva con respecto a los parámetros estéticos, vitales y filosóficos del Renacimiento. Ahora bien dicha crisis sociopolítica, filosófica y antropocéntrica no tenía por qué reflejarse en el plano literario y artístico de forma consustancialmente dramática y atormentada. El Barroco, dada su actitud de indefensión e incertidumbre, opta en muchísimas ocasiones por el descreimiento sarcástico y, en consecuencia, el hombre barroco disimula y enmascara irrepitiblemente los orígenes y las causas de su inquietud. De ahí nace una práctica estética fundada en unos principios de vanguardia rupturista con respecto al canon del clasicismo renacentista y en el ilusionismo contorsionista de un experimentalismo expresivo que altera y metamorfosea la realidad. Se trata de un arte, si se prefiere llamarlo así, no comprometido directamente con la realidad de su época; un arte ligero, desenfadado y jocoso en muchos casos, que por temor a la Inquisición y a los aires de intolerancia que sacuden el sur de Europa prefiere reprimir o sublimar las razones de su angustia.

En este sentido, podemos decir que la poesía del Barroco oscila entre dos posiciones opuestas: la seriedad moralizante y la gravedad religiosa y el gusto placentero por los juegos de palabras y por la ingeniosidad intelectualista. La lírica, también en el Barroco, dado el espacio privilegiado que había ocupado en el sistema literario hegemónico italiano sigue siendo un terreno abonado para llevar a cabo la innovación estilística y temática que con respecto al petrarquismo realizan los poetas barrocos.

6.1. Gian Battista Marino. La principal figura de la lírica italiana del siglo XVII.

Gian Battista Marino (1569-1625), originario de Nápoles, de condición social humilde, supo alternar los ambientes refinados de la corte (Nápoles, Roma, Rávena, Turín y Francia) con los más degradados, incluso con la cárcel. Llegó a ser rico y gozó de un gran prestigio internacional y de un inmenso poder, gracias al éxito editorial de su obra y gracias también a las discusiones polémicas y encarnizadas que sostuvo con otros literatos contemporáneos.

Sus obras son de diversa índole y van desde el carácter eminentemente sacro de sus *Dicerie Sacre*, prosas de argumento religioso, escritas a modo de sermones, pasando por libros de poemas: *La lira*, *La galeria*, *La sampogna*, poemas mitológicos: *Adone*, sagrados: *La strage degli innocenti* y otras composiciones de carácter satírico: las *Murtoleide*, que a modo de chascarillos fueron publicadas contra el poeta *Murtola*, uno de sus más odiados adversarios, y otros de tono celebrativo: *Epitalamios*.

En estas obras de Marino, como en las de sus seguidores y en las de sus adversarios, se lleva hasta sus últimas consecuencias el principio poético de la maravilla. Es decir, las composiciones líricas del escritor napolitano, en cierta forma privadas de contenido, son puras variaciones combinatorias y ejercitaciones experimentales que dan vueltas a un mismo argumento, mediante asociaciones de carácter metafórico y conceptual, hasta perder toda semejanza con lo real y con su motivo originario; se asiste así a la fuga de toda significación textual. No interesa en primer término expresar un drama o un anhelo personal ni hacer de ellos participe al lector. El objetivo principal de estas composiciones líricas radica en encerrar al auditorio en un bosque de rarezas acrobáticas, cuyo único fin concreto es asombrar y

producir estupor y asombro. Sin embargo, la capacidad de Marino para crear escuela se debe a sus inmensas dotes inventivas y a su gesto trasgresor para recrear temas, modos poéticos y hasta actitudes personales, humanas y sociales.

Se puede decir, por tanto, que en Gian Battista Marino se condensan todas las características poéticas presentes en la lírica del Barroco italiano, a lo largo de todo el siglo XVII. Marino, quien toma inspiración directa de Ovidio y no de Virgilio, inaugura, en consecuencia, un nuevo estilo y un nuevo modo poético, basado fundamentalmente en el uso de los procedimientos retóricos pertenecientes a la *amplificatio* y la *replicatio*.

Entre los poetas barrocos, pertenecientes a la escuela marinista caben señalar a Girolamo Preti (1582-1626), Claudio Achillini (1574-1640), Gerolamo Fontanella (1612-1644), Paolo Zazzaroni (?), Francesco Maia Materdona (?), Baldassare Pisani (1650-1685) y Ciro di Pers (1599-1662), uno de los poetas del Barroco italiano más representativos, gracias a sus composiciones de reflexión moral y política.

6.2. Características principales del marinismo italiano.

Estos poetas y otros no citados aquí conforman un movimiento literario en el que, más que destacar grandes figuras o personalidades, se aprecia una sistemática redundancia de caracterizaciones literarias, hecho que los define como escuela: el marinismo italiano. En consecuencia, la práctica poética de la escuela marinista se mueve dentro de los márgenes de la poética de la maravilla, del ingenio y de la agudeza conceptista, del metaforismo y de la búsqueda de la rareza y de la bizarría. Dentro de estos márgenes poéticos, la primera característica presente en todos los miembros de la escuela se centra en la utilización de todo un material poético

proveniente de la anterior tradición italiana, pero insertándolo, con una nueva óptica funcional, en otra realidad literaria completamente original.

Como el propio Marino afirmaba, el poeta debía contar con un amplio repertorio de frases, versos, figuras e imágenes poéticas pertenecientes a otros escritores de la tradición italiana, tanto áulica como marginal, para introducirlos a modo de pastiche polifónico en el texto literario, cuando éste así lo requiriera. En este contexto de reutilización funcional de toda una tradición literaria precedente, se desemantiza y saca de contexto la fuente originaria. Se crea de esta manera un poema totalmente nuevo, partiendo del "reciclado" de un material estilístico más antiguo. En este sentido, merece recordar el soneto de Marino: *Donna che si pettina*, donde del canon de belleza femenina petrarquista, el de la belleza de los cabellos dorados y de los labios de rubí se llega, mediante un claro proceso de metamorfosis, a la descripción pétreo de una imagen lujuriosa, pero de carácter mineral.

De esta primera característica nace la siguiente, la tendencia a la concreción material y materialista de la realidad amorosa y sentimental de los poetas del Barroco, que ahora no sólo admiten la sensualidad y el erotismo, sino que pueden incluso rozar los sórdidos niveles de la obscenidad. También en este segundo caso, gracias a la mediación poética de la obra de Tasso, la abstracción espiritual y atemporal del neoplatonismo bembista se convierte en una fisicidad lasciva y concreta. La belleza de la mujer, que ahora amplía su repertorio a toda clase de tipos y variedades (las mujeres de la poesía barroca son rubias, morenas, castañas, pelirrojas.), entra incluso, por la vía de la pluralidad y de la diversificación, en un campo que la lírica italiana había desconocido por el momento, el de la fealdad, el de lo excéntrico y lo deforme, lo raro y lo extraño. La estética barroca se ha colocado, por consiguiente, en las antípodas con respecto a los ideales de perfección física y de belleza del Humanismo-renacentista.

Cercano al planteamiento de la fealdad, y en cierta manera de lo esperpéntico, nos encontramos con la temática de lo lúgubre, de lo macabro y con la insistente preocupación barroca por la muerte: el tema barroco por excelencia (de Paolo Zazzaroni es famosísimo su poema *La tomba di Taide*). Se trata de una muerte vista en su perspectiva más puramente corpórea y material, a la que se ha desprovisto de cualquier atisbo de eternidad. En cierta manera es posible deducir que el hondo pesimismo y descreimiento del Barroco, en crisis con respecto a las posiciones optimistas y utópicas del pensamiento renacentista, cuya preocupación obsesiva más fehaciente se centra en la angustia del paso del tiempo y la muerte, de cabida, en su repertorio poético, a figuras alegóricas de alta carga lúgubre y mortuoria: el reloj (véase en este sentido el soneto de Ciro di Pers: *Orologio a ruote*), el espejo que permite contemplar la fugacidad de la belleza y de la juventud (Baldassare Pisane tiene, en esta línea, un soneto titulado *A giovine che mirandosi nello Specchio vi trovò appeso un teschio di morte* (A un joven que al mirarse en el espejo se encontró con su calavera) y la vejez, etc.

Son manifestaciones todas ellas del pesimismo barroco y están estrechamente unidas a los conceptos de fealdad y deformidad. Es decir, el Barroco desdibuja completamente el plantel apolíneo del Renacimiento y, en su gran modernidad, avanza hacia el redescubrimiento de los aspectos más nocturnos y dionisiacos de la realidad, desprovistos todavía de la fuerza irracional que dicho prisma recobrará en la segunda mitad del siglo XIX.

Esta inversión con respecto a la idealización del concepto de belleza renacentista y la incorporación de la fealdad a rango de estatuto cognitivo trae como consecuencia, durante el Barroco, la presencia de mujeres deformes, enanas, cojas, gordas, bajas o tuertas. Son figuras que más que suscitar amor, suscitarán curiosidad lasciva en el sentido perverso del término. Sin embargo, la incorporación de la fealdad y de la deformidad barrocas, al situarse en el extremo opuesto al canon de belleza renacentista, permite paralelamente la entrada en la poesía de otro grado de realidad

menos h3rrida y espeluznante: lo curioso, lo ins3lito, lo extravagante y hasta lo trivial. Ahora, por tanto, es posible encontrar poemas escritos a una mujer que nada, a otra que trepa, a una mujer que cose, que teje, que lee o que lleva gafas. Recu3rdense los poemas del propio Marino: *Donna che cuce* (mujer que cose) o *Ninfa mungitrice* (ninfa que ordeña).

Es decir, el detallismo m3s aparentemente simple y cotidiano forma parte de los cancioneros del Barroco, en un juego combinatorio de diversas y ampl3simas posibilidades. Tienen cabida de esta manera, en el panorama de la l3rica, los objetos m3s insignificantes, las piedras, las flores, los frutos, los p3jaros y hasta los insectos. Recu3rdese en este sentido el soneto de Gian Francesco Maia Materdona, titulado *La Zanzara* (El mosquito), composici3n inspirada en el propio Marino, en donde el impresionismo fonosimb3lico y la riqueza metaf3rica, unida a la presencia de hip3rboles y per3frasis de gran argucia estil3stica, se configuran en las caracter3sticas textuales m3s significativas, todas ellas adscritas por supuesto a la po3tica de la maravilla.

Hay ocasiones en que muchos de los poemas compuestos como retratos fugaces de la realidad m3s cotidiana prescinden de las rarezas verbales y del conceptismo metaf3rico. Se trata entonces de un realismo exterior y f3sico, ajeno a cualquier tipo de voluntad o inter3s psicol3gico. En este caso, tanto los retratos humanos como los paisajes quedan ajenos a la profundizaci3n interior del paisajismo tassiano. No se olvide que por estas fechas el pintor holand3s Veermer se convierte en el primer cronista de la cotidianidad dom3stica de la triunfante burgues3a de su pa3s. Una nueva sociedad y un nuevo orden econ3mico empieza a dejar sus huellas en la historia del arte y de la literatura.

6.3. El clasicismo barroco.

A pesar de la importancia preponderante del marinismo y del conceptismo, existen otras escuelas poéticas en la Italia del siglo XVII. Se trata de tendencias distintas con respecto al marinismo en la utilización de la forma y de la elaboración retórica del texto. Responden, sin embargo, a la misma visión del mundo y de la realidad del Barroco. En consecuencia, desde una perspectiva de contenidos, nos encontramos ante idénticos planteamientos y ante similares significados. Sin lugar a dudas la más destacada de ellas es la denominada escuela del clasicismo barroco.

Entre sus representantes más insignes, merece la pena destacar a Gabriello Chiabrera (1552-1638) quien influido por el quehacer poético de Píndaro escribe odas y canciones de tono elevado, épico, celebrativo y encomiástico. Chiabrera compone siguiendo los esquemas métricos de las "anacreónticas" y de la poesía francesa de Ronsard y su escuela. En una línea similar está Fulvio Testi (1593-1638) quien influido por Horacio, compuso odas de carácter moral y político contra la corrupción de Italia. Ambos autores contribuyen también, con sus obras, a poner de manifiesto los síntomas de cansancio en los que se había estancado el clasicismo más ortodoxo de la escuela poética italiana. En razón de ese desgaste estilístico y temático contrario al petrarquismo, se erige otro nuevo tipo de experimentalismo poético, bajo ciertos aspectos similar al conceptismo y al marinismo barrocos, aunque más sencillo, y estilísticamente menos rebuscado.

Dentro de esta misma tendencia poética, alcanzó gran fama Alessandro Guidi (1650-1712), poeta que más tarde llegaría a ser uno de los principales representantes de la Arcadia. Su obra, por tanto, es una buena muestra de la evolución del gusto clasicista en las últimas décadas del siglo XVII. Guidi escribió también canciones encomiásticas para papas y soberanos, en estilo solemne y grave, plagado de elementos decorativos de origen clasicista.

7. LA IMPORTANCIA DEL TRATADO EN EL MANIERISMO Y EN EL BARROCO.

La importancia del tratado, género hegemónico en durante el Humanismo-renacentista, sigue siendo considerable en la época de la Contrarreforma. Sin embargo, como es lógico va sufriendo cambios y modificaciones. Se podría decir que, dada la ingente y prolija producción de tratados en este momento, es posible llevar a cabo una cierta clasificación en razón de las diferencias temático-argumentativa de las distintas obras. En primer lugar, como ya se ha visto en el punto 2.1, particularmente importante se muestra el filón argumentativo dedicado al debate poético, crítico y literario. En segundo lugar, hay que destacar la progresiva importancia que va adquiriendo el tratado dedicado a la ciencia y a los problemas filosóficos y metodológicos relacionados con ella. En concreto hay que destacar la obra de Galileo Galilei. En tercer lugar, cabe mencionar los tratados de carácter político, cuyo modelo maquiaveliano es rehecho y adaptado a las exigencias de la Contrarreforma. Ligado a este tercer sector cabe también hacer referencia a los tratados de orden moral y religioso, lógicamente de cierto peso en estos momentos.

7.1. El tratado científico.

La primera pregunta que se presenta en este apartado responde a la inclusión de la argumentación científica dentro del ámbito dedicado a la historia de la literatura. La respuesta depende de la distinta concepción adoptada con respecto al hecho literario. Si nuestra concepción de qué es la literatura se adscribe a posiciones estetizantes en materia de belleza y de arte, entendidas en términos de búsqueda ineludible de la ornamentación del

texto, la prosa científica quedaría lógicamente excluida. Ahora bien, si se concibe también la literatura como modalidad peculiar de un proceso comunicativo, reformulado a través de las distintas etapas que configuran el diastema de la historia de una lengua, entonces la importancia de la prosa argumentativa y de la prosa científica es innegable.

En este sentido, la obra científica de Galileo Galilei incide poderosamente sobre el tratado literario en los distintos campos de su desarrollo. Contribuye al ennoblecimiento del vulgar italiano frente al latín (tal elección obedece a una clara posición científica y vital de ampliación del auditorio), hecho que supone un gran avance en el uso y evolución de la sintaxis del italiano. En consecuencia, el tratado científico de Galilei entra de lleno en el estudio de la historia de la lengua y de la literatura italiana.

La crítica literaria no puede desatender el problema de la ciencia no solo porque la actividad científica entra directamente en el campo de la historiografía, sino fundamentalmente porque con su inclusión se amplía el concepto de lo que es literatura, ligando de esta manera la historia de la cultura y del pensamiento filosófico-científico, en sus diversas implicaciones sociológicas, a la historia de la lengua y sus manifestaciones artísticas. Por otra en el siglo XVII, no se ha llevado a cabo todavía la radical parcelación de los distintos campos del saber; la formación de un científico no eximía a este de una vasta y profunda formación clásica en materia literaria y de un ejercicio y un cierto dominio de la expresión escrita. En consecuencia, en época de Galilei el científico es todavía considerado un literato porque incluso el término literatura, aún influido de forma directa por la interdisciplinariedad humanista, abarca cualquier campo del saber, de las artes y de las letras.

7.1.1. El tratado científico y filosófico de Galileo Galilei.

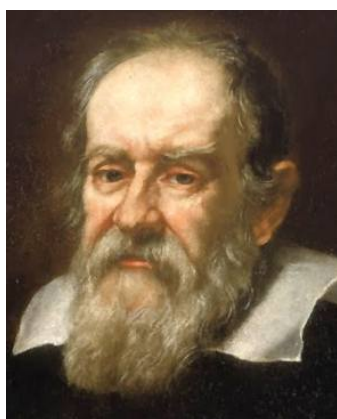
Galileo Galilei nació en Pisa en 1564, ciudad en la que vivió, estudió y ejerció la docencia en sus primeros años como profesor de matemáticas,

hasta que se traslada a Padua, al perder el favor de la Corte. En la ciudad véneta descubre el telescopio y los satélites jupiterianos, descritos en su obra *Sidereus Nuncius*, dedicada al gran duque de Toscana Cosimo II, quien intercedió para su traslado como catedrático de matemática a su ciudad natal. Por esa época la actividad científica y la obra de Galileo levantaban ya desconfianza, y de hecho en 1611 tiene lugar su primer viaje a Roma y su primera entrevista con el cardenal Belarmino.

A pesar de sus intentos de reconciliación entre las autoridades eclesiásticas y su actividad científica (de esta época son sus dos cartas dirigidas al padre Castelli y a la gran duquesa Cristina), en 1616 la Iglesia condenó el sistema copernicano, y Galilei, que ya era considerado por entonces sospechoso, fue invitado a apartarse de dichos postulados. En estos momentos mantiene una ardua polémica con el padre Horacio Grassi, de la que nace su brillante y decidido ensayo *Il saggiaiore* (el ensayista), pero la hostilidad se declara abiertamente contra él en 1633, tras la publicación de *Dialoghi sopra i due massimi sistemi dell'universo*. En Junio de este mismo año, fue procesado, obligado a abjurar y condenado a cadena perpetua. Al final se suavizó su condena obligándole a vivir confinado en su propia villa en Arcetri, donde permaneció hasta su muerte y donde, a pesar de su enfermedad y su ceguera, redactó *Dialogo sopra le nuove scienze*, como hoy se la conoce. Esta obra de Galilei fue publicada en Holanda en 1638; el autor muere en 1642 en Arcetri y fue enterrado en Florencia.

En cierta manera se puede decir que Galileo recibe la herencia del Humanismo y preludia la actitud racional, valiente y decidida del intelectual de la Ilustración. Esto significa que como científico apuntala la cultura de su época y pone las bases de la libertad de pensamiento del siglo XVIII. Por tanto, en el terreno de la acción y de la actividad contraria a la Inquisición, Galilei es una pieza capital en la historia de su evolución y desarrollo. Como escritor se compromete con las polémicas literarias de su época con sus *Postille all'Orlando Furioso* (*Apostillas a Orlando Furioso*), *Considerazioni al*

Tasso (Consideraciones sobre Tasso), *Lezioni sulla figura, il sito e la grandezza dell'Inferno de Dante* (Lecciones sobre la forma, la disposición y el tamaño del infierno de Dante). En los que se pone de manifiesto su profunda admiración por el escritor medieval, su comprensión por la figura de Ariosto, su escasa simpatía por la *Gerusalemme* de Tasso y por el espíritu contrarreformista que esta representa.



El gusto de Galilei, más acorde con los principios constitutivos de contención y armonía renacentista, entronca directamente con la prosa literaria del tratado del siglo XV y de la primera mitad del XVI. La prosa de Galilei es, por tanto, una prosa que bebe de la tradición bembista. Es decir, en un primer momento, se inspira en los modelos cultos de la prosa literaria de tradición florentino-toscana. Sin embargo, Galilei renueva esta tradición culta y áulica no solo con la simplificación sintáctica de su prosa, en razón de su claridad argumentativa, de su voluntad de persuasión y de la difusión de su obra, sino también por la renovación de su léxico, más acorde con las necesidades comunicativas de su género y con las necesidades de concreción científica que sus descubrimientos y sus posiciones filosóficas requerían. En consecuencia, conforme avanza y se va perfilando la metodología científica de Galileo, en la que el descubrimiento de la verdad ocupa el centro de excelencia de todo su quehacer epistemológico, es más necesaria la creación de una prosa que, desde la conjugación de diversos registros estilísticos y la variación de distintos niveles y funciones, permita avanzar en el conocimiento a través de la exposición del diálogo y de las digresiones dubitativas.

7.1.2. La escuela de Galileo Galilei. Otros escritores científicos.

Galileo, como gran intelectual, científico y maestro, creó escuela. Tras él trabajaron otros científicos, y gracias a su labor se crearon academias científicas con las funciones y características de las academias filosóficas y literarias del siglo XV. En Roma se creó la Accademia dei Lincei, cuya bases fueron asentadas en 1603 por el joven Federico Cesi; en Florencia la Accademia del Cimento, fundada en 1637 por el insigne matemático y biógrafo de Galilei Vincenzo Viviani y en Námpdes en 1650, la Accademia degli Investiganti, cerrada en 1668 a causa de las polémicas surgidas entre sus miembros.



Accademia dei Lincei

Entre las personalidades más interesantes, merece destacar a Benedetto Castelli (1578-1644), benedictino, amigo y discípulo de Galilei, que enseñó en Pisa y en Roma, publicó el tratado *Della misura dell'acque correnti* (1628), Bonaventura Cavalieri (1598-1647), de la orden de los jesuitas de San Jerónimo, discípulo de Castelli y amigo de Galileo, autor del tratado *Geometria degli indivisibili*, Evangelista Torricelli (1608-1647), también alumno de Castelli, continuador de la actividad de Galileo y continuador de su

cátedra de matemáticas en Pisa, físico hidráulico, escribió *Lezioni accademiche*.

A todos estos científicos, que representan la primera generación de la escuela galileiana, se suceden exponentes de la denominada segunda generación. En este caso, aunque la labor del gran maestro continúa, así como su proceder metodológico y científico, se asiste, sin embargo, a una especie de trasvase de intereses del campo científico de la física y de la matemática (campos de desarrollo en el siglo XVII) a los de la biología y de la fisiología. Entre los exponentes más representativos de esta segunda generación destacan Marcello Malpighi (1628-1694) descubridor del funcionamiento de los riñones, creador de la anatomía microscópica y de la anatomía comparada y Francesco Redi (1626-1698) médico y autor de la generación espontánea de los seres vivos. También llevó a cabo la tercera edición del *Vocabolario dell'Accademia della Crusca*, y como literato compuso el famoso ditirambo *Bacco in Toscana*.

7.2. El tratado y el debate político. Antimaquiavelismo y recuperación de la obra histórica de Tácito.

La revolucionaria innovación que dentro del ámbito de la estrategia y la práctica política llevó a cabo Macchiavelli no pasó desapercibida a las altas esferas encargadas de poner en práctica la Contrarreforma. No hay que olvidar que la teoría maquiaveliana presuponía la independencia absoluta y radical de la política con relación a la fe, la moral y a la religión. Presupuestos que entraban en franca contradicción con los postulados morales del catolicismo tridentino, que, sin embargo, no podía ignorarlos. Macchiavelli había fundamentado la teoría de constitución y fortalecimiento del Estado, gracias al establecimiento de una reglamentación concreta y precisa que, en aquel momento, debido a las luchas intestinas entre las diversas monarquías

italianas y a la presencia y dominación extranjeras, se estaba demostrando irrefutable.

No hay que olvidar que la Iglesia de Roma constituía uno de los Estados italianos más poderosos de aquel entonces. Es decir, no era posible ni conveniente prescindir de la lúcida visión política de Macchiavelli, pero había que domesticarla y suavizarla conforme a las exigencias de moralidad y religiosidad del momento presente. En este sentido, la primera posición oficial de la Iglesia y de los intelectuales ortodoxos con respecto a la teoría y a la posición política de Macchiavelli fue de absoluto rechazo. Su obra estuvo incluida en el índice de libros prohibidos por la Inquisición, y el antimacchiavelismo de las últimas décadas del siglo XVI es tal que, dentro de un clima generalizado de exorcismo católico y restaurador, el escritor y politólogo florentino fue comparado con un monstruo diabólico. Sin embargo, las artes “demoníacas” teorizadas por Macchiavelli fueron practicadas por príncipes, monarcas y por los propios papas; aunque la razón de Estado podía quedar deslegitimada desde una perspectiva moral, era, sin embargo, garantía de éxito. La imposibilidad de eliminar los postulados maquiavelianos dio lugar a una especie de adaptación y tolerancia de su doctrina, gracias al redescubrimiento ambiguo y estratégico de Cornelio Tácito, autor que, frente a la importancia que Tito Livio gozó, anteriormente, cobra una gran fama en la segunda mitad del siglo XVI y en el siglo XVII.

Tácito se lee (en un momento histórico en el que el poderío político de las monarquías absolutas está en ascenso), no sin condena moral. Es el autor latino que describe y estudia todo tipo de estratagemas, insidias y conspiraciones para alcanzar el poder y para mantenerlo. La lectura de Tácito se asocia de esta manera a la lectura de *El príncipe*; se admite así la necesidad de conocer y detentar las artes de la razón de Estado. Es decir, Macchiavelli vuelve a estar en candelerero, gracias a la fama y popularidad de la obra de Tácito, a través de una operación de rescate no exenta de ambigüedad y de descrédito en relación a la práctica política, trazada por

ambos autores. En este sentido, acorde con los tiempos y el espíritu jesuítico de la Contrarreforma, la importancia de la obra de Tácito hay que entenderla como el intento de hacer coexistir las instancias morales y la necesidad perentoria de la realidad política, en cuanto al establecimiento, propagación y defensa del Poder. Este vaivén entre la necesidad de la praxis política y el mantenimiento y respeto de un comportamiento estricto en materia moral y religiosa, caracteriza todo el debate político de la época de la Contrarreforma. Por otra parte no hay que olvidar que el estilo de la prosa de Tácito era más acorde con la complejidad formal y la dificultad estética del Manierismo y del Barroco.

7.2.1. Tradadistas políticos e historiadores más relevantes.

El más célebre de estos escritores fue Giovanni Botero (1544-1617) cuya obra *Della Ragion di Stato* contó con más de quince ediciones en un año. Fue sacerdote protegido de Carlo Borromeo, entró más tarde al servicio del cardenal Federigo y luego ejerció de preceptor de los hijos de Carlo Emanuele I. Escribió numerosas obras sobre los más diversos temas, tituladas *Discorsi universali*. Sin embargo, su fama está ligada a dos tratados *Delle cause della grandezza e magnificenza delle città* (1588) y *Della ragion di Stato* (1589). En estos tratados, siguiendo el modelo de los *Discorsi de Macchiavelli*, trató sobre los diversos temas que tocan de cerca la vida social: príncipes, súbditos, revoluciones, miseria, economía, finanzas, agricultura, población... Se trata de un análisis poco común en los tradadistas de su tiempo, lo que legitima la definición de Botero como un precursor de modernas disciplinas como la antropogeografía, la demografía y la estadística.

En el centro de su segunda obra, subyace el deseo, claramente favorable a las tesis de la Contrarreforma, de refutar la estrategia política de Macchiavelli y de Tácito, en su tentativa de impregnar de moralidad religiosa

cualquier tipo de práctica política. Botero, en consecuencia, es partidario de una "razón de Estado" de tipo teocrático y cristiano, fundada en la enseñanza y guía de la Iglesia; institución que, según él, convive en estrecha armonía con el príncipe y, por tanto, con el Estado. El conflicto entre ambas instancias es, sin embargo, irresoluble. Para el autor falla la síntesis recíproca entre ambas, debiendo establecerse una relación subordinante entre ambas. Al final para Botero la dura realidad de la vida política acaba por introducirse e imponerse dentro de su propia obra.

Por consiguiente, Botero, que había ensoñado la armonía entre razón de Estado y razón de conciencia, entre imperativos morales y exigencias políticas, debe rendirse ante la evidencia de los hechos, y reconocer que en las deliberaciones de los príncipes, el interés toma el partido preponderante. El príncipe no debe fiarse ni de amistades ni de afinidades, pactos o vínculos que no estén movidos por el más estricto interés. Es decir, la figura del gobernante esbozada por Botero sigue estando trazada por la habilidad y la capacidad de maniobra política, contrarrestadas por la honradez, por la prudencia, en lugar de por la astucia. Para Botero en vez de tener por principal y única aspiración la grandeza, esta se debe conjugar con el intento de gobierno feliz para los súbditos.

Traiano Boccalini (1556-1613) es otro tratadista político de este momento que se inscribe dentro del clima de debate político más arriba esbozado. Su obra más importante *Commentari sopra Cornelio Tacito*, cuya primera redacción data probablemente de 1602, fue rehecha hasta su muerte y publicada póstumamente en 1669. En esta obra, nos enfrentamos con una meditación sobre Tácito que no da lugar a una reflexión sistemática, sino que el tratado se articula sobre la brecha abierta por las sugerencias del historiador latino, hecho que da lugar a una considerable ambigüedad. En opinión de Boccalini, Tácito enseña las artes y las estrategias de la toma y mantenimiento del poder tirano, pero puede mostrar también las armas para combatirlos. Este mismo tipo de lectura, estratégicamente, ambigua

caracteriza sus posiciones con respecto a Macchiavelli. Boccalino dentro del clima de exacerbado antimachiavelismo, supera la posición moralista, mediante una interpretación "democrática" de la obra del escritor florentino; su finalidad práctica inmediata se centra en desvelar a los pueblos la naturaleza del Poder y de las víctimas de este.

Pero la posición del autor con respecto a la "razón de Estado" conduce a un callejón sin salida, ya que, si el tratadista es por una parte claramente hostil a cualquier tipo de absolutismo y a sus métodos antimorales, no ofrece una salida real en términos políticos, y su posición oscila entre la amarga y sarcástica denuncia hostil contra el absolutismo y sus métodos inmorales (de ahí proviene su claro antiespañolismo) y la dolorosa constatación del deseo inabarcable de poder y de dominio de los humanos, "demonio al que no se hace huir con el agua bendita". En la actitud y en la posición de *impasse* de Boccalini, nos encontramos ante la profunda frustración e impotencia humana y política de las mentes más lúcidas en la época de la Contrarreforma y de la dominación extranjera en Italia.

El tema político aparece de nuevo en su obra *Raguagli di Parnaso* (*Crónicas de Parnaso*), textos publicados entre 1612 y 1613. En este caso, estamos ante un compendio de trescientos "avisos" o crónicas periodísticas de carácter fantástico, muy de moda en la literatura española del tiempo, que una especie de enviado especial manda, desde el imaginario reino del Parnaso, lugar donde rigen y viven costumbres muy similares a las de la Italia de sus días. En este libro, se dan encuentro las más variadas temáticas: literatura, historia, costumbres.. . Boccalini, recurriendo a los más lúdicos, imaginativos e ingeniosos de los efectos e invenciones, así como a los tonos más sarcásticos y descreídos, pasa revista y critica amargamente la sociedad italiana y española de su tiempo.

En este apartado tiene, bajo ciertos aspectos, cabida la obra y la personalidad valiente y decidida del historiador y tratadista político Paolo

Sarpi (1552-1623), uno de los casos más claros de literatura italiana de oposición frente a la intolerante intransigencia de la Iglesia de Roma. Veneciano de nacimiento, entró muy joven en la orden de los Servitas, entregándose apasionadamente al estudio, fue un hombre de cultura excepcional y se movió en los ámbitos del saber más variados. Al lado de sus intereses teológicos, históricos y políticos, hay que destacar los científicos, hasta el punto de ser apreciado por el propio Galilei; a él se atribuyen también anticipaciones innovadoras en el campo de las ciencias. Por su valiente oposición a los deseos de poder omnímodo de la Iglesia, fue excomulgado, sus libros fueron arrojados a la hoguera y en 1607 intentaron asesinarlo. A pesar de todo, Sarpi continuó su lucha en el intento de separar el poder religioso del político y civil y, gracias a esta ardua y trabajosa polémica, fue clarificando sus propias ideas. Murió en 1623.

En 1606 tras ser nombrado teólogo y canonista de la república de Venecia (que en esas mismas fechas había emprendido una dura batalla con la Curia de Roma) al negarse a entregar a los tribunales eclesiásticos a dos sacerdotes reos de delitos comunes, Pablo V lanza la suspensión *a divinis* contra la república veneciana. En este ambiente de abierta confrontación entre los intereses eclesiásticos y la "razón de Estado" de Venecia, Sarpi, como consejero *in iure* de la república veneciana, defiende la independencia jurídica y política del Estado y propugna, en consecuencia, la no ingerencia del poder eclesiástico en los asuntos estatales. Tras una larga batalla jurídica, en la que Sarpi se plantea en los Consulti (Consultas), con gran clarividencia, la relación Iglesia/Estado, el tratadista veneciano invierte los términos de las posiciones de subordinación y de dependencia política estatal frente a los intereses de la Iglesia, según las tesis defendidas por Botero. De esta manera Sarpi se sitúa en posiciones de gran modernidad, ya que prelude las posiciones políticas de separación entre los distintos poderes políticos del Estado, propugnadas por la Ilustración.

La posición de Sarpi debe ponerse en relación con la fuerte autonomía política que la república de Venecia había mantenido desde la Edad Media, como reflejo y consecuencia de su poderío económico y mercantil, pero sobre todo, la defensa de la independencia de ambos poderes es para Sarpi una exigencia ética y moral, dictada por sus profundas convicciones cristianas; convicciones defendidas dentro del movimiento de reforma católica propulsado desde su cargo de procurador general dentro de la orden de los Servitas. Sarpi es, en consecuencia, continuador del espíritu de regeneración que había propulsado el movimiento de la "Reforma" religiosa en el siglo XV. Por eso es contrario al creciente proceso de mundanización de la Iglesia y contrario también al poder omnímodo de sus autoridades.

El religioso veneciano, en esta línea de regeneración eclesiástica, insiste en la necesidad de retrotraerse al más fidedigno espíritu evangélico de los primeros cristianos y de la primera Iglesia romana. Se sitúa, por tanto, en franca polémica con las posiciones más intransigentes y autoritarias emanadas del Concilio tridentino; posiciones y corrupción generalizada que el propio Sarpi conoció directamente, después de su estancia en Roma como procurador general durante los años 1585-1588. A partir de esta experiencia, el religioso véneto empieza a considerar cada vez más improbable que la Iglesia católica pueda emprender una reforma espiritual. No cesa, sin embargo, en su empeño, y acrecienta sus contactos y su correspondencia con autoridades calvinistas y con expertos extranjeros del campo teológico y jurídico. En esta misma línea, publica en 1610 el *Trattato delle materie beneficiarie*, texto que examina la progresiva decadencia de la Iglesia de Roma y el progresivo abandono del espíritu evangélico.

En este mismo sentido, es posible afirmar que su acción política, ligada estrechamente a su sentir religioso, toma cuerpo en sus escritos de orden político e histórico. En este último campo es obligado mencionar la dura polémica política abierta con la Curia Romana, tras la publicación de su

gran obra de carácter histórico la *Istoria del Concilio tridentino*, texto publicado en Londres bajo el pseudónimo anagramático de Pietro Soave. En esta gran obra historiográfica, escrita en varios volúmenes, Sarpi examina y analiza minuciosamente la compleja red de intrigas, de alianzas y de manejos políticos que tuvieron lugar en el desarrollo del Concilio de Trento, cuyo resultado final no fue la hermandad entre las distintas ramas y sectores de la Iglesia y del mundo cristiano, en la búsqueda de soluciones de regeneración espiritual, sino la obtención por parte del papado de un poder absoluto y excesivo. Se trata de un texto clave de historia política y de historia religiosa que denuncia amargamente los intereses políticos dentro del seno de la Iglesia. Frente a toda esta corrupción de los ideales cristianos, Sarpi mantiene una firme posición con respecto a la necesidad de regeneración espiritual dentro del seno de la Iglesia católica.

Estamos ante la obra maestra de la historiografía italiana de este siglo, ante una detallada narración, de sistematicidad "galileiana", de los diferentes pasos que condujeron a la resolución final del Concilio ecuménico de mayor trascendencia para las sociedades del sur de Europa. Sarpi, a lo largo de la exposición de los hechos, es claramente consciente de las consecuencias irremediables que derivarían de tal evento ecuménico y, a pesar de la dolorosa constatación de los hechos, su espíritu reformador prevalece sobre la desolación y el pesimismo.

7.3. Los tratadistas: Giordano Bruno y Tommaso Campanella.

Cercanos a los debates políticos e ideológicos más arriba indicados y a las consecuencias psicológicamente dramáticas que rodearon su vida y su obra, se encuentran dos de los grandes opositores a la política oficial de la Iglesia católica de la Contrarreforma: Giordano Bruno (1548-1600) y Tommaso Campanella (1568-1639). El primero de ellos condenado a la hoguera por la Inquisición, fue quemado en Roma en 1600, el segundo,

encarcelado también por la Inquisición debido al componente herético de su obra.

Se puede decir en general que ambos autores, así como el mismo Paolo Sarpi (muy diferentes entre sí) son ejemplos de los fermentos de oposición y de la voluntad innovadora con respecto a las corrientes oficiales y al Poder, durante la Contrarreforma.

El diálogo de Campanella *La Città del sole*, con su utopismo igualitario, del que son claro complemento sus composiciones poética, los *Dialoghi italiani* de Giordano Bruno, épica celebración de su visión heliocéntrica del universo, de una moral de "heroicos furores" y de grandeza y nobleza de alma, unidos a la cumbre de la historiografía italiana del XVII: la *Istoria del Concilio tridentino* de Paolo Sarpi y los escritos científicos de Galileo Galilei, nos enfrentan ante la otra cara de la sociedad italiana de la Contrarreforma. Son escritores y pensadores que recogen las líneas maestras de la cultura y del pensamiento humanista y que, defendiendo posiciones heterodoxas con respecto al pensamiento único de su época, preludian la modernización del pensamiento político ilustrado y en cierta manera del utopismo romántico.

7.4. El tratado y religiosidad. La importancia de la predicación barroca.

A los distintos campos del tratado vistos por el momento, hay que añadir el dedicado a la temática religiosa y a la devoción católica. Dado el peso de la Iglesia de Roma y de la política religiosa católica en estos momentos, es fácil deducir la ingente cantidad de textos, tratados y diálogos religiosos que se publican en este periodo.

Pasaremos revista en primer lugar a los tratados de finalidad apologética, escritos como defensa de la fe católica contra el protestantismo y contra cualquier otro tipo de herejía. La mayor parte de estos textos, más teológicos que dedicados a la devoción, se estructuran en torno a disertaciones acerca de controversias centrales para la doctrina católica. En este punto merece la pena resaltar la obra de Roberto Bellarmino (1532-1621) *Disputationes de controversiis christianae fidei adversus huius temporis haereticos*, publicada entre 1586 y 1593. Bellarmino fue jesuita, cardenal y obispo, uno de los principales representantes de la apología católica contra los herejes, acusador intransigente de Giordano Bruno, y uno de los máximos pilares del proceso persecutorio emprendido contra Paolo Sarpi y contra Galileo Galilei.

Por el contrario los intereses teológicos en sentido teórico quedan ausentes del tipo de tratados y obras, cuyo fin más inmediato se centra en inducir al lector a la piedad religiosa y a las virtudes cristianas. Se trata de una enorme producción, de gran variedad, que retoma una tradición precedente, pero actualizada según las exigencias de la devoción religiosa en la época de la Contrarreforma. En su conjunto, como producción literaria, no presenta una gran originalidad y tampoco hay figuras individuales de gran relieve. No sucede lo mismo, sin embargo, con el sermón religioso y con la predicación del Barroco. Dado que el sermón constituye una de las principales vías persuasivas y uno de los principales vehículos para la convicción religiosa, en un momento como el que estamos estudiando, la predicación se convierte en el principal discurso de "masas", entendido en sentido moderno. Estamos ante el primer instrumento de ideologización en los presupuestos de la ortodoxia católica. Por otra parte, en pleno siglo XVII, la poética de la maravilla y de la ingeniosidad, de la sorpresa y del asombro, aunada a la importancia poética concedida a la metáfora y al uso de todo tipo de expedientes retóricos que favorezcan la complejidad y rareza del texto, hacen de los sermones barrocos unos grandes espectáculos en vivo; en cierta forma cercanos a otro tipo de manifestaciones festivas y populares.

En esta línea de predicación espectacular, de la que no es ajena la utilización de los recursos macabros y teatrales más llamativos (los predicadores llegaban a lacerarse ante el público con la finalidad de que la sangre se derramara sobre el auditorio y conseguir así conversiones en masa al catolicismo) hay que señalar las llamadas "misiones" de miembros religiosos de la Compañía de Jesús. No se trata solo de predicación misionera en otros continentes, las zonas rurales y el sur de Italia son el blanco de esas expediciones religiosas. Entre los predicadores más sobresalientes y carismáticos cabe señalar a Francesco Panigarola (1548-1594) quien escribió *Del modo di comporre una predica*, donde recomendaba hacer uso del asombro y de la maravilla, y a los jesuitas Emanuele Orchi (¿-1649) y a Paolo Segneri (1624-1694), famosísimos en su época por sus *Quaresimali*.

El otro jesuita que merece también atención es Daniello Bartoli (1608-1685), quien, a pesar de su aspiración de evangelizar el Nuevo Mundo, fue destinado por orden de sus superiores a llevar una vida de estudio. A la labor de cronista de los logros evangelizadores de la Compañía de Jesús, obedece la mayor parte de sus obras, entre ellas *Istoria della Comgagnia di Gesù*, cuya primera parte *L'Asia* se publicó en 1653 y la última *L'Italia* en 1673. Publicó también tratados retóricos, didácticos y de orden religioso-moral, como *La ricreazione del savio* en 1659 y *L'uomo al Punto* en 1668. En los últimos años de su vida, escribió tratados científicos. La importancia de Bartoli, desde una perspectiva literaria, radica en la calidad artística de su prosa y en el refinamiento barroco de su estilo. Hasta tal punto su prosa está trabajada y cuidada, siguiendo las pautas poéticas del Barroco, que los más prestigiosos críticos de la literatura italiana han visto en Bartoli el "maestro de la prosa barroca". El propio Giacomo Leopardi lo definió como "el padre de la prosa italiana".

8. La narrativa italiana en el Manierismo y en el Barroco.

8.1. La cuentística y el relato.

La historia de la cuentística italiana en la segunda mitad del siglo XVI y en el XVII es, bajos ciertos aspectos, la historia de una progresiva disolución y de un continuo y llamativo abandono de los modelos decameronianos. A pesar de todo, el género del relato (novella) mantiene mayores márgenes de estabilidad que la lírica con respecto al modelo petrarquista, todavía incapaz de una radical ruptura con respecto al influjo boccacciano. Debemos por otra parte tener presente que la cuentística deja de ser como en épocas anteriores un género dominante; pierde poder frente a la novela (romanzo). El nuevo y poderoso género de la narrativa europea es la novela que ha recogido toda la tradición épica y caballeresca de los poemas medievales y ha ido transformándola y adaptándola a una nueva estética, a un nuevo tipo de público y a unas nuevas exigencias ideológicas y culturales.

En un rápido repaso de las principales características de la cuentística de la segunda mitad del siglo, se puede destacar, en primer término, el aumento del moralismo, la presencia de tonalidades oscuras y descreídas, macabras, cruentas y escabrosas en el argumento y la progresiva dilatación o supresión de la denominada "cornice"; tendencia por otra parte ya encontrada en los narradores de la primera mitad del "Cinquecento". En muchas ocasiones, la voluntad y la exigencia de moralismo lleva a los autores a forzar los cierres narrativos de sus relatos con soluciones postizas y falsas que rompen la evolución y marcha narrativa de los acontecimientos expuestos. Como es lógico, se trata de dar a los relatos un toque de moralismo a tenor de los tiempos y los requerimientos propios de la Contrarreforma. Hay que hacer pasar, ante la censura, el tratamiento de

una materia escabrosa en asuntos de moral y, por tanto, mediante la técnica de la simulación, se ataca un argumento, con la finalidad de hacer tolerar o incluso defender lo que se detracta.

En esta línea, hay que situar las *Ecatommiti* (1565) de Giraldi Cinzio, texto ejemplar por la profusión de elementos macabros y escabrosos así como por la moralización de su auditorio. Con respecto a los casos de dilatación de la "cornice", realidad determinante para la eliminación y el desequilibrio de la estructura decameroniana, resulta ejemplar la recopilación de relatos de Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate de 1567*. En esta la "cornice" cobra una importancia preponderante y dentro de ella se concentra toda la tensión narrativa de los diferentes cuentos. En este caso, como muchos otros, dentro de la "cornice" se produce una mixtura genérica, dado que en este espacio textual, se asiste a una contaminación de la estructura narrativa con la dialógica o argumentativa. Resumiendo, podemos decir que la estructura canónica de la "cornice" se somete en estos momentos a toda una serie de tendencias modificadoras con respecto al modelo boccacciano, llegando incluso a poner en discusión la necesidad de su mantenimiento.



El panorama de la cuentística barroca, visto hasta aquí, no presenta modificaciones consustanciales a lo largo de todo el siglo XVII. Aumenta el moralismo de los relatos (se retorna la tradición de los *exempla*) y lo hórrido, macabro y truculento cobran mayor protagonismo. Continúa asimismo la dialéctica entre el mantenimiento y la supresión de las estructuras decameronianas. En conjunto, se puede afirmar que el *Decamerón* cada vez más se siente como un modelo narrativo obsoleto y lejano a la cuentística del Barroco, tanto en razón de su estructura como por motivos de orden estilístico.

En los casos en los que se respeta el modelo boccacciano, la separación entre el original y los resultados barrocos es de tal magnitud que no se reconoce la relación existente entre ambos. Tanto por la diversidad de la materia descriptiva como por la voluntad moralizante de los cuentos, pasando por la radical distancia estilística, caracterizada ahora por la búsqueda de lo raro y maravilloso, estamos ante textos narrativos radicalmente diferentes. No se dan por otra parte personalidades literarias de relieve en la cuentística italiana del siglo XVII, hecho que contribuye de nuevo a crear una fractura entre los resultados narrativos del Barroco y los obtenidos anteriormente.

Ahora bien, debemos tener presente que, en este momento, es cada vez más importante el peso del mercado editorial y de la comerciabilidad del género narrativo, el cual mantiene aún vivo un gran interés en el público, entre sectores sociales medios. Por esta razón los editores se empeñan en sacar a la luz conjuntos colectivos de "novelle" que siguen el modelo de Boccaccio, según los gustos del siglo anterior. Este es el caso de la famosa recopilación de relatos *Novelle amorose dei signori accademici incogniti*, de 1641.

8.2. La importancia de la cuentística barroca escrita en dialecto: Gian Battista Basile y Giulio Cesare Croce.

En contraposición a la escasez de figuras de relieve en el panorama de la cuentística italiana del Barroco, la literatura escrita en dialecto nos da muestras de su gran creatividad, hasta el punto que el cuento italiano más importante del siglo XVII proviene de la pluma del napolitano Gian Battista Basile (1575-1632), quien da sus máximos resultados con su famosísimo *Lo cuntu de li cunti ovvero lo trattenimento de' Pezzerille* (El cuento de los cuentos o la diversión de los chiquillos), el libro más hermoso de todo Barroco italiano; en opinión de la crítica, publicado entre 1634 y 1636.

Esta obra de Basile se difundió en italiano en traducción y se conoció con el nombre de *Pentamerone*, dada su división en cinco jornadas. La materia narrativa a la que recurre Basile procede de la tradición popular de las fábulas y las leyendas, tal vez rehecha, gracias a la mediación de algunos cuentistas de la primera mitad del siglo XVI, como Straparola. La actitud del narrador ante el material folklórico popular se caracteriza por una doble perspectiva. Si por una parte al narrador siente hacia esta, lo popular está exento, en ningún caso, la más punzante de las ironías. Se puede decir, en consecuencia, que Basile renueva y modela la tradición narrativa popular a la luz de la argucia poética, pero en la que no se ha perdido la más fantástica ingenuidad. Aquí radica la excelencia literaria, humana y creadora de este narrador napolitano.

La obra narrativa de Basile es, donde las haya, una obra barroca. El lenguaje de sus cuentos despliega una profunda riqueza fantástica y metafórica. El autor utiliza todo tipo de expedientes retóricos propios de la literatura del Barroco que se conjugan con el material folklórico de los relatos, hechos que, unido a una gran capacidad de fabulación e inventiva insuperable, hacen de *Lo cuntu de li cunti* un caso único en el panorama mediocre de la cuentística italiana del siglo XVII

También excepcional, pero sin lugar a dudas más modesto desde el punto de vista literario, es la historia de *Bertoldo e Bertoldino*, del boloñés Giulio Cesare Croce (1550-1609), recopilador y cuentacuentos, juglar y autor de poesía en dialecto. Esta obra narrativa está formada en realidad por dos historias distintas, unidas entre sí. *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* reelaboración de una obra anónima de finales del XV, y *Le piacevoli e ridicolissime semplicità di Bertoldino*, obra totalmente original. Ambos cuentos, continuadores de la tradición clásica, llevada al teatro por Ruzzante, contraponen el mundo de la Corte al mundo de los campesinos, al que pertenece Bertoldo, antítesis y oposición de Bertoldino. Estos textos presentan mayor interés histórico y antropológico que literario en sentido estricto.

8.3. El tímido ascenso de la novela italiana durante el Barroco.

Como ya se ha indicado en el apartado dedicado al Renacimiento, a partir de la primera mitad del siglo XVI empezaron a darse las primeras manifestaciones de ampliación y complicación de la "cornice" decameroniana, hecho que, unido a la importancia de la novela pastoril, fue creando nuevas necesidades estructurales con respecto al modelo básico de narración de origen boccacciano. Hasta el momento dichas necesidades narrativas se habían visto colmadas en el poema épico-caballeresco, "romanzo" en verso; este término que como ya dijimos, en italiano, significa novela y su origen se encuentra en los poemas épico-caballerescos medievales.

Sin embargo, la fama de la novela bizantina, a lo largo del siglo XV y la primera mitad del XVI (recuérdese la traducción llevada a cabo por Firenzuola de *El asno de oro* de Apuleyo), así como la difusión, durante el

XVII, del de las novelas extranjeras (cuyo origen emanaba de la cuentística italiana) que, aunque en traducción, llegaban a Italia (piénsese en el *Amadís de Gaula*, en el *Lazarillo de Tormes*, e el *Guzmán de Alfarache* y e *Don Quijote*), acrecentaron la exigencia de componer narraciones más complejas e impulsaron el nacimiento de la novela.

Una vez que se siente la necesidad de escribir novelas (romanzi) y que, en consecuencia, dicho género se convierte en el género de moda, cuyo público abarca un amplísimo espectro social, la producción novelística barroca, adscrita en su mayoría al ámbito de la literatura de consumo, se hace imparable. No se olvide por otra parte que, en el Barroco, se configura un canon de novela de consumo, melodramático y truculento, que tras la experiencia del género gótico, a finales del XVIII, fijará su paradigma narrativo en pleno siglo XIX.

Hay que precisar también que este rapidísimo florecimiento de la novela italiana no mantiene un crecimiento de éxito y publicación constante a lo largo de todo el siglo XVII. El mayor número de novelas se escriben en Italia, desde 1624 hasta 1670, y muchos de estos textos no sobrevivieron posteriormente a la imitación y al éxito novelístico alcanzado en países extranjeros. No se publican, por tanto, nuevas ediciones de novelas italianas del "Seicento" en siglos posteriores, y muchas de las ediciones del XVII no han llegado hasta nuestros días. Es necesario precisar que la novela italiana del Barroco, nacida de exigencias casi estrictamente comerciales, no es un género que haya dejado huellas posteriores en la real construcción de la novela italiana moderna. La mayor de los escritores confiesa su falta de interés real ante el nuevo género. Por otra parte las razones que impulsaron a los escritores a la creación novelística son en su mayoría de carácter lúdico, experimental (hay veces que se confiesa que se escribe para matar el aburrimiento) o meramente económico.

Las exigencias del mercado editorial, unidas al clima ideológico y moralizante, típico de la sociedad de la Contrarreforma, favorecen unas temáticas, unos personajes y unas determinadas ambientaciones narrativas. En general, se sigue privilegiando una concepción galante y heroica del amor (principal núcleo temático de las novelas barrocas), no exento de fuertes dosis de moralidad. Es muy recurrente, en gran parte de la novela barroca, enfrentar a los personajes a un conflicto amoroso irresoluble y plagado de contradicciones desgarradoras, haciendo que los protagonistas se debatan entre la moral y el deseo, la razón de amor y la razón de Estado, la fe al catolicismo y el amor por un o una hereje.. . Estos avatares sentimentales tienen en muchas ocasiones por trasfondo ambiental guerras y conjuras de carácter internacional o conspiraciones e intrigas cortesanas y palaciegas. Estamos, por lo tanto, ante una temática típicamente barroca cuya presencia, modelada por el influjo de la obra narrativa y dramática de Giraldi Cinzio, es también recurrente en otros géneros literarios, como por ejemplo el teatro, tanto en el italiano como en el inglés o en el español. En este sentido cabe destacar la trilogía del príncipe *Altomiro*, de Poliziano Mancini, respectivamente *Fortunato* de 1640, *Travagliato* de 1644 y *Regnante* de 1650, obras típicamente barrocas, plagadas de intrigas, turbulencias, sadismo y horror.

En cuanto a la estructura narrativa y a la organización de la trama, cabe señalar la extremada complejidad y la dilatación del motivo temático y de la historia narrativa principal, hecho que empobrece el principal conflicto narrativo-literario que, al perder fineza y fuerza en su trazado expositivo, debido a las continuas digresiones y al intercalado de numerosas historias secundarias, es incapaz de contar y resolver un verdadero conflicto argumental al que deben enfrentarse los protagonistas. En el lado opuesto, pero con el mismo resultado literario, nos encontramos con novelas barrocas en las que no existe en realidad trama narrativa, sino un continuo fluir de diálogos y monólogos de los diversos protagonistas, o comentarios de orden

moral o erudito por parte del narrador; trucos que no impiden reconocer la ausencia de interés literario de estas obras.

Autores famosos como Giovan Francesco Biondi (*Eromena* de 1624, *Il Coralbo* de 1632), Anton Giulio Brignole Sale (*Istoria Spagnola* de 1640-1642), Giovanni Ambrosio Marini (*Il Calloandro fedele*, varias ediciones entre 1640 y 1653) se inclinan por la complejidad agotadora del primer tipo; otros como Francesco Pona (*La lucerna di Eureka Misoscolo* de 1625) o Pace Pasini (*Istoria del cavalier perduto*, de 1644), según algunos críticos autor decisivo para Manzoni, prefieren la reducción de la trama principal de la narración y se decantan por su segmentación en historias secundarias, en la mayoría de los casos, sin conexión entre sí.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la mayor parte de las novelas del Barroco italiano se inclinan por formas más simples. Es interesante, en este momento, la aparición de las novelas de crónicas y de costumbres, "novelas de conversación", como se las ha definido. En este caso, la sencillez de la trama cede su protagonismo al coloquio entre los personajes, a la relación de testimonios y a las digresiones en favor de la exposición argumentativa de temas y asuntos de actualidad, candentes en la época. Un caso significativo, aunque la novela no entra dentro de la anterior tipología, corresponde a la obra anónima *Anima di Ferrante Pallavicino*, en la que se narran las aventuras y desgracias de un novelista procesado por la Inquisición. Tal hecho da excusa al narrador para convertir su novela en un libelo de sus propias opiniones e ideas. Por último, cabe citar también la obra de Giovan Paolo Marana, *Esploradore turco*, que cuenta la experiencia de un espía turco residente en París, quien analiza la cultura occidental, al mismo tiempo que se cuestiona la propia. En cierta manera en esta novela de Marana nos encontramos ya con el arquetipo de una de las novelas más importantes de la Ilustración francesa: *Las cartas persas* de Montesquieu.

8.4. Otro tipo de narraciones del Manierismo y del Barroco italiano. Biografías, autobiografías y los libros de viajes.

Los libros de viajes, género de gran popularidad en las literaturas extranjeras, dados los descubrimientos geográficos y la apertura de nuevas rutas comerciales, en Italia, habían alcanzado también un gran auge durante el Humanismo-renacentista, debido al descubrimiento de América. Ahora en la segunda mitad del siglo XVI y en el XVII, el número de libros de este tipo no es considerablemente inferior al de décadas anteriores, ya que, aparte de las necesidades comerciales, se dan otras de distinta naturaleza, entre la que destaca la labor de la evangelización llevada a cabo por los jesuitas, hecho que incrementa o al menos mantiene este tipo de literatura todavía en candelero.

Entre las figuras más destacadas de este periodo está Gian Battista Ramusio (1485-1557), geógrafo véneto, quien en la segunda mitad del siglo XVI, fue conocido por su obra: *Delle navigationi et viaggi*, en tres volúmenes, publicados entre 1550 y 1559; a Filippo Sassetti (1540-1588) con sus *Lettere*, escritas desde la India, país al que viajó como mercante de especias. Es interesante también señalar la *Historia del mondo novo*, del milanés Girolamo Benzoni (1519-1572), compuesta después de regresar de América en 1556 y las *Historiae indicae*, del jesuita bergamasco Gian Pietro Maffei (1533-1603).

A lo largo del XVII, este tipo de obras siguen teniendo éxito y demanda editorial; entre las personalidades más destacadas, hay que destacar (como ya se vio en el apartado 8.4.) a Daniello Bartoli y su obra relacionada con la misión que la Compañía de Jesús desarrolló en distintos países y continentes, incluida en su obra de carácter general *Storia della Compagnia di Gesù*. Lo mismo cabe decir de otros tantos jesuitas que narran sus experiencias como religiosos y como viajeros a países y continentes desconocidos.

En cuanto a las biografías y autobiografías son de sumo interés la célebre *Vita de'più eccellenti pittori, sculturi e architettori* de Giorgio Vasari (1511-1574), cuya segunda edición, ampliada y corregida, la más conocida, data de 1568 y la *Vita de Benvenuto Cellini* (1500-1571), compuesta entre 1558 y 1566.

8.5. El poema narrativo.

La producción de poemas narrativos, en su diversificación clasificatoria: épicos, heroicos, sagrados, mitológicos...etc. fue muy abundante a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y durante todo el siglo XVII; llega a su cumbre de excelencia literaria con la *Gerusalemme* de Tasso y con el *Adone* de Marino, entre otros.

Si *Orlando Furioso* de Ariosto había hecho del poema caballeresco, tal vez, el género más leído y popular de todo el Renacimiento italiano, y su huella e influencia seguía estando presente, durante la segunda mitad del siglo XVI, en obras como *Angelica innamorata* (1550) de Vincenzo Brusantini. *Le prime imprese del conte Orlando* (1572) de Ludovico Dolce, con los debates crítico-teóricos abiertos en Italia tras la traducción y publicación de la *Poética* de Aristóteles en 1536, se cierne entorno al *Furioso* y a toda la tradición del poema caballeresco un aluvión de críticas.

La lectura de Aristóteles imponía una reglamentación más racional sobre la composición, temática, el recurso a lo fantástico y a lo maravilloso en el poema caballeresco. Según los preceptistas del Manierismo *Orlando Furioso* no sólo se alejaba de los poemas épico-narrativos clásicos, sino que además, fundamentalmente, no respetaba las unidades de acción, espacio y tiempo, incluso de protagonista. Se pensaba además que no observaba el principio poético fundamental de todas las poéticas de la segunda mitad del "Cinquecento": el respeto por lo verosímil.

Frente al poema caballeresco, abierto y libre a la fantasía y lo maravilloso, no observante de las unidades aristotélicas de espacio, acción y tiempo y caracterizado por la inclusión de numerosos personajes (muchos de ellos alejados de comportamientos ejemplificadores) se contrapuso el poema heroico. Este era fiel a la normativa y a la reglamentación aristotélica, estaba basado en el principio de la verosimilitud, cuya materia narrativa tomaba directa inspiración en acontecimientos históricos reales, quedando marcado por una clara voluntad moralizante.

El debate teórico que tiene lugar en esta segunda mitad del siglo en relación al poema narrativo es de profunda complejidad. Aparte de la reglamentación poética ya indicada, se discute también el tipo de metro y estrofa, la octava o los endecasílabos sueltos más cercanos al exámetro greco-latino, la conveniencia del terceto, la naturaleza de la materia narrativa, real o fantástica, el estilo del poema.. . Ahora bien, como ya se ha dicho, las posiciones parecen enfrentarse cuando se discute acerca de la configuración del poema narrativo en función del respeto o de la libertad de las reglas aristotélicas; existen posturas de mayor rigidez o de mayor tolerancia. Estas discusiones y esta toma de posiciones encontradas se reflejan, como es lógico, en el distinto tipo de poemas narrativos de este periodo.

De un lado, nos encontramos con el poema "romanzesco" (novelesco), herencia directa del caballeresco, cuyos máximos representantes son las obras anteriormente citadas, y de otro, con el poema heroico que, tanto desde el plano formal como desde su temática, es un fiel reflejo de las exigencias poéticas e ideológicas del Manierismo y de la Contrarreforma. Este obtiene su más logrado éxito en la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. Otros poemas heroicos de menor relieve son *Italia liberata dai Goti* de Gian Giorgio Trissino, *Arvachide* de Luigi Alamanni, anteriores a la obra de Tasso, *Croce racquistata* de Francesco Bracciolini e *Il conquisto di Granada* de Girolamo Graziani, ya en pleno "Seicento".

En cierta forma, bajo el influjo de Tasso, que en sus últimos años compone un poema filosófico, titulado el *Mondo creato*, y en parte, debido a las necesidades de carácter religioso impuestas por la Contrarreforma, en el siglo XVII, se componen poemas bíblicos y sagrados (en opinión de Tasso la temática bíblica nunca debía ser materia narrativa de un poema), entre los que destaca *La strage degli Innocenti* (La matanza de los inocentes), publicado por Marino en 1632. Este tipo de poemas sagrados encuentran su máxima expresión de excelencia literaria en la literatura inglesa del XVII y, más concretamente, en el poema religioso de John Milton: *Paradise Lost*, publicado en 1667.

Asimismo, inmerso en plena cultura barroca, respondiendo al gusto por la novedad y la maravilla, tiene lugar el nacimiento de un nuevo género épico-narrativo, el poema cómico-heroico. Este se constituye mediante una fusión entre elementos serios y cómicos; se construye, según el respeto a las reglas compositivas de tradición aristotélica, pero tiene por argumento un hecho ridículo y, por consiguiente, se alternan los estilos solemnes y graves con los jocosos y burlescos. El inventor del nuevo género fue Alessandro Tassoni (1565-1635), quien, bajo muchos puntos de vista de su obra y de su vida, puede ser considerado un exponente más de la corriente de oposición subterránea, que a pesar de las dificultades, se alza contra la voz imperante y la ortodoxia de la cultura y la sociedad del Barroco.

Tassoni fue un férreo opositor a la presencia española en Italia y compuso violentos escritos contra Felipe II, *Filippiche*. Se opuso también a la tiranía de los antiguos y detrató la labor literaria y poética de Homero, Dante y Petrarca. Contra este último, escribió uno de los más furibundos alegatos del antipetrarquismo barroco, *Considerazioni sopra le "Rime" del Petrarca*, publicado en 1609. Rechazó también la intransigencia normativista de muchos de los denominados aristotélicos. Su poema cómico-heroico se titula *La secchia rapita* (El cubo raptado), publicada en París en 1621, pero

compuesta en 1616. Esta obra retoma la tradición marginal y burlesca del poema caballeresco, cuyos mejores representantes italianos son el *Morgante* de Pulci y el *Orlandino* de Folengo. En cierta forma, el influjo ejercido por la obra cervantina, y más concretamente por su *Don Quijote*, pudieron reactivar el resurgimiento de la línea jocosa y anticlasicista de la tradición literaria italiana del Barroco.

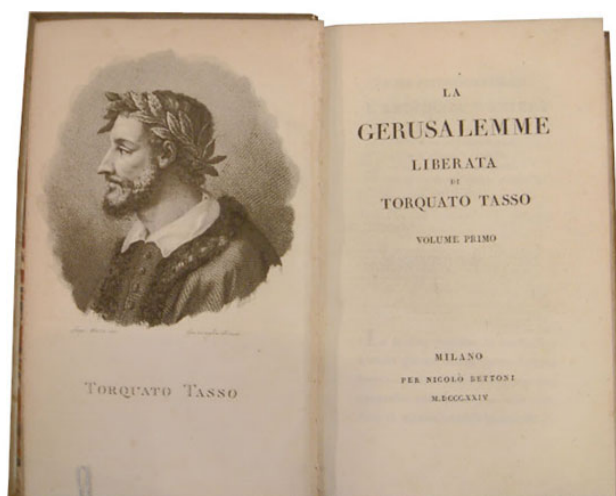
Tras la huella de *La secchia rapita* de Tassoni, se escriben otros poemas cómico-heroicos, entre los que sobresalen *Lo scherno degli dei* (*La mofa de los dioses*) de Francesco Bracciolini (1566-1645) y *Il Malmantile racquistato* de Lorenzo Lippi (1606-1665).

8.6. *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso. La obra maestra de la épica- heroica en la edad de la Contrarreforma.

El poema narrativo *La Gerusalemme liberata*, escrito en 1575, y publicado, sin autorización del autor, entre 1580 y 1581, constituye el culmen literario del género y la expresión más fidedigna de toda la visión del mundo emanada de la sociedad de la Contrarreforma. Es también, sin duda alguna, la obra maestra del escritor, quien durante toda su vida trabajó arduamente en su perfeccionamiento y mejora. *La Gerusalemme liberata* es un poema heroico y cristiano, basado en el material histórico de las cruzadas. El poema cuenta la llegada del ejército de Godofredo de Bouillón a la ciudad de Jerusalén, en manos de los musulmanes, capitaneados por Salimán, su asedio y toma final, con la liberación del Santo Sepulcro.

Cristianos y paganos se enfrentan en una encarnizada batalla que pone en juego la preponderancia del Bien contra el Mal. Esta presencia de las fuerzas angélicas, en lucha contra las demoníacas, da cabida dentro del poema a lo fantástico y a lo maravilloso; en este caso a lo maravilloso mágico y cristiano. De esta manera se justifica la razón de la fe religiosa. Queda, por

tanto, salvada la exigencia de verosimilitud y el respeto por la temática histórica.



Según los presupuestos poéticos que el mismo Tasso defendió en sus obras teóricas: *Discorsi dell'arte poetica* (1587) y *Discorsi del poema eroico* (1591), se fundían de esta manera lo verdadero con lo ficticio. En este último texto teórico, el autor delineaba ya las características de un nuevo género de poema narrativo: el poema épico-heroico. Es decir, Tasso, siguiendo los pasos del poema de *Trissino* antes mencionado, del *Amadigi* de su padre Bernardo Tasso y de *Il Girone* (El cerco) de Alamanni, daba la espalda definitivamente al "romanzo"; es decir, a la tradición del poema caballeresco.

El poema, por tanto, debía ser imitación de una acción grande, notable y perfecta, debía responder a las exigencias de didactismo moralizante de su época, y junto a la fusión de lo maravilloso con lo verosímil histórico, la obra debía respetar la unidad de acción, combinándola con la variabilidad de espacios, tiempos y personajes. Por consiguiente, Tasso logra fundir la variabilidad de los accidentes con una sólida y bien soldada estructura narrativa en la que, a pesar de dar cabida a "un pequeño mundo", con batallas, desastres naturales, amores encontrados, sediciones, viajes, aventuras..., todo ello unido en un solo argumento y relacionado entre sí de

forma coherente y verosímil. Las distintas unidades del poema permanecen subordinadas y dependientes de la acción principal.

A tenor de la grandeza de los personajes del poema, de la materia tratada y de la voluntad moralizante de la obra, conjugada con el dulce deleite del entretenimiento, el estilo de la *Gerusalemme Liberata* es magnífico, solemne y grave, capaz de descender a tonalidades mediocres en el tratamiento de la temática amorosa y con la sensibilidad necesaria para captar y conmover el espíritu de su público. Es decir, Tasso indaga, también en el plano de la forma, el estilo requerido por el poema épico-heroico. Lógicamente, no encuentra modelos estilísticos en la anterior épica italiana, y solo Virgilio y su *Eneida* pueden servirle de imitación.

Adaptar, sin embargo, el metro latino y los expedientes poéticos y retóricos del latín virgiliano a los metros y a la lengua italiana de la segunda mitad del XVI es una empresa ardua y difícil. En este sentido, Tasso tiene el mérito de haber inventado un lenguaje y un estilo épico que responde a las exigencias y al gusto de sus días.

Como ya se ha dicho, la temática elegida por Tasso para su obra resulta muy favorable en un momento histórico en el que se acababa de poner freno a la amenaza turca, cuya expansión hacia el oeste había sido apenas contenida en Viena (1529), en Malta (1557) y de forma más definitiva, en lucha por los ideales cristianos, en la famosa batalla de Lepanto en 1571. La situación política internacional y el clima propiciado por la Contrarreforma, en guerra contra cualquier forma de disidencia y herejía religiosa, alimentaba, también entre los literatos, la elección del poema heroico, inspirado en el material narrativo de las cruzadas. Por otra parte las exigencias de verosimilitud, emanadas de la preceptiva manierista de origen aristotélico, requerían la contención y el freno de los elementos fantásticos y maravillosos, característica relevante de los poemas caballerescos.

El título original de la obra fue *Godofredo*; la voluntad de Tasso, siguiendo el ejemplo virgiliano de Eneas, se centraba en resaltar la fuerza moral y el compromiso religioso del principal protagonista, figura alegórica que representaba todos los ideales cristianos de la sociedad de la época. Godofredo, elegido por Dios, para defender la bandera del cristianismo, deberá hacer frente a sus contradicciones y debates internos, hasta convertirse en un modelo de rectitud y de moral para todo su ejército, al que debe infundir fuerza y valor para conducir su "Empresa" a buen puerto. La unidad de la obra es naturalmente más compleja; se dan en el texto narrativo la confluencia de la mayor variedad de motivos temáticos, engarzados en la estructura primera del poema heroico.

Hay en la obra otros motivos narrativos de carácter, en apariencia, secundarios, que van desde la seducción erótica y el amor de los caballeros cristianos del ejército de Godofredo hasta el uso de la magia y de los encantamientos por parte de las fuerzas musulmanas. Episodios que en varias ocasiones tienen la finalidad de alejar a las fuerzas del "Bien" de la ciudad santa de Jerusalén, e impedirle por tanto, su cometido. En este sentido el poema de Tasso, debido a su naturaleza épica y heroica, tiene una fuerte impronta espacial, ya que cualquier tipo de alejamiento del centro neurálgico del cometido heroico: Jerusalén, tanto si el alejamiento es de tipo físico como moral, convierte a aquel que se aleja en sujeto "errante" (los caballeros de Ariosto como el mismo Don Quijote de la Mancha eran errantes o andantes en una dimensión laica y no cristiana de la existencia).

En este caso de la *Liberata*, el término "errar" recibe toda la carga religiosa que, en estos momentos, se relaciona con el pecado. Se ha dejado de un lado, pues, la pluralidad de espacios y situaciones narrativas del poema ariostesco. En la *Gerusalemme*, cualquier nuevo movimiento o avance narrativo está motivado por una clara finalidad de orden teleológico y divino. Estamos ante una obra similar, en relación al peso determinante de la

dimensión espacial, a la *Divina Comedia*, donde todo se organiza en función del ascenso al Paraíso, cuyo contrario topográfico es el Infierno.

Junto a la capital figura de Godofredo de Bouillon, existen otros personajes, tal vez más humanos en su dimensión contradictoria y real, con los que el propio autor parece sentirse más identificado. Este es el caso de Rinaldo y sobre todo de Tancredi, quien parece hacerse eco de la voz, de los sufrimientos y de la disociación interna de su autor.

El primero representa al héroe joven, de gran transparencia interior, designado para poner término a las insidias diabólicas que impiden la conquista de la Ciudad Santa. Es, al mismo tiempo, el héroe hermoso, extraviado (errante) y arrepentido que cae en los brazos de la seducción fatal de Armida, la bella maga pagana, a la vez víctima y verdugo de su propio plan. Armida al final acabará enamorándose realmente de Rinaldo.

El otro héroe importante del poema, Tancredi, personaje conflictivo y atormentado, es un fuerte y valeroso guerrero, pero débil ante el amor y propenso, por tanto, a desviarse de su cometido. Tancredi se debate ante el amor de dos mujeres paganas, dramáticamente asociadas al personaje masculino, y condenadas a mantener posiciones antagónicas en un triángulo sentimental imposible de resolver. Por una parte nos encontramos con Clorinda, la intrépida guerrera, desesperadamente amada por Tancredi, aunque sin ser correspondido, a la que él mismo mata en el campo de batalla tras su conversión al cristianismo (Monteverdi immortalizará este pasaje en una de sus composiciones musicales más emocionantes). En el otro lado está Herminia, la mujer astuta y sensible, enamorada apasionadamente de Tancredi, quien no dudará en llevar a cabo todo tipo de acciones para acercarse a su amado; ella es la responsable del célebre ataque del bando sarraceno contra el ejército cristiano y la salvadora de la vida del mismo Tancredi.

En última instancia, hay que hablar de Argante y Solimán, los jefes del bando sarraceno, caracterizados en el poema por su heroísmo, por su gran nobleza de espíritu y por su dignidad. Ambos personajes sucumben según los designios de su destino, a manos del ejército cristiano. Argante muere en duelo con Tancredi y Solimán, heroica y valerosamente, en su última y decisiva batalla antes de entrar los caballeros cristianos en Jerusalén. En realidad los valores defendidos por los personajes musulmanes de la *Gerusalemme* pueden verse como la representación de los ideales laicos del Humanismo-renacentista, opuestos, en consecuencia, a los ideales católicos de la Contrarreforma, representados sobre todo en Godofredo y, en general, en cualquiera de los personajes del bando cristiano.

Dicha contraposición entre dos códigos culturales y entre dos concepciones distintas del mundo, contradicción presente en toda la obra literaria de Tasso, tiene su origen en el propio conflicto interior de carácter moral y religioso vivido por el propio escritor. Tasso atraviesa todo el marco temporal de la crisis del Renacimiento y hasta llegar a la *Gerusalemme conquistata* (el poema de total adhesión a los valores católicos de la Contrarreforma). El literato se desgarró en un inestable equilibrio entre ambos sistemas de valores; fascinación y admiración profunda por el laicismo y por el antropocentrismo del Humanismo-renacentista, y sobrecogedor respeto por los nuevos valores morales y religiosos en alza.

Podemos decir, por tanto, que la *Gerusalemme liberata* se coloca en el centro de mira de la crisis de los intelectuales de toda una generación con respecto a los valores éticos, ideológicos e incluso estéticos en los que habían sido educados.

En realidad, el motivo de las armas, tomado por Tasso para su obra de toda la tradición épica precedente, da lugar, en la *Liberata* a grandes escenas de batallas colectivas y a duelos individuales, descritos con una gran vivacidad y detallismo estratégico militar. Ahora bien, la perspectiva guerrera

se conjuga, como en toda la tradición precedente, con la amorosa; ámbito sentimental visto en toda su polifacética y lacerante profundidad psicológica.

La temática sentimental y el lirismo tassiano, dispuesto a captar en cada momento la complejidad psicológica de las pasiones humanas, nos conducen al otro gran tema del poema de Tasso, piedra de toque de los enfrentamientos religiosos entre católicos y protestantes: el destino. El destino del ser humano, que es el destino, en muchas ocasiones cruel y dramático de gran parte de los personajes de la *Gerusalemme*, se erige de esta manera en el tema central del poema. El destino engarza, por tanto, la variedad narrativa de toda la obra, consolidando la invención profunda e innovadora de la *Gerusalemme*, con su intimismo, en ocasiones solemne y patético.

De esta manera la perplejidad moral, el sentimiento de culpa, la angustia ante la debilidad, el sentido del honor, la conciencia de la muerte, conjugados con la piedad, el sufrimiento, la pasión y el profundo respeto que siente Tasso por el drama existencial de sus propios protagonistas dotan a la obra de unas dimensiones filosóficas y existenciales que impiden su catalogación en el reduccionismo simplificador de poema heroico defensor de la moral y del estricto sentir religioso de la Contrarreforma. Es decir, los personajes tassianos gozan de una finura y de una profundidad emocional, desconocida hasta el momento en las figuras literarias de la anterior tradición épica de Italia.

Se puede decir, pues, que un poema que había nacido para ser exclusivamente épico, dada la variedad de motivos y la profundidad psicológica y existencial del dramatismo vivido por sus personajes, se transforma en un poema marcadamente lírico; en la obra maestra de Tasso. Es la obra en la que su creador se plasma mejor a sí mismo y en la que mejor refleja el drama interior de toda la sociedad y la cultura de su época.

La experiencia épica de Tasso no queda reducida a la *Gerusalemme Liberata*. Con anterioridad al gran poema heroico, el escritor había compuesto, en época de juventud, el poema épico *Rinaldo*, publicado en 1562. *Rinaldo*, todavía en la línea del poema caballeresco, plagado de duelos, magia amores y galanteos, no presenta aún una solidez estructural madura ni una verdadera coherencia narrativa. El texto no ha nacido de una real necesidad artística ni personal y, por consiguiente, puede ser considerado un mero ejercicio literario que encierra ya la genialidad creativa de la *Gerusalemme Liberata*. Asimismo, en época de madurez, en concreto en 1593 Tasso publica su poema heroico *Gerusalemme Conquistata*, versión completamente renovada y modificada de la *Liberata*. El autor la compuso, durante su reclusión en el hospital de Santa Ana, con la intención de que fuera la versión definitiva de la edición publicada en 1575. Pero en realidad se trata de dos obras radicalmente distintas. El texto de 1593 suprime algunos episodios importantes, se añaden y se amplían otros, el estilo se vuelve cada vez más solemne y oscuro y el tono general de la composición se decanta hacia un mayor grado de moralismo ejemplificador. La *Conquistata* es sin duda una obra de menor genialidad y poéticamente menos lograda que la *Liberata*.

8.7. El poema mitológico: Gian Battista Marino.



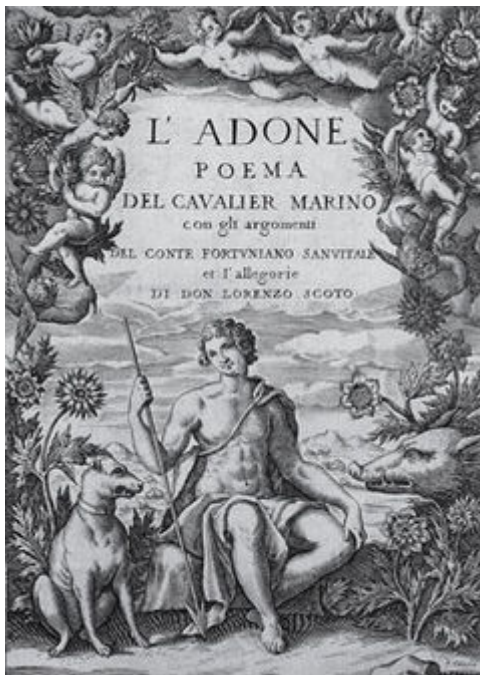
Ya en pleno siglo XVII, la obra maestra del poema narrativo se alcanza con el poema mitológico de Marino, titulado *Adone* (Adonis) y publicado en París en 1632. La trama desarrolla el mito de Adonis, quien enamorado y correspondido por Venus, provoca la ira de Marte. Este a su vez causa la muerte de Adonis mediante la intervención de un jabalí. Este mito

da lugar a una complicada y extensa estructura narrativa, caracterizada fundamentalmente por la digresión: episodios secundarios, comentarios, narraciones dentro de narraciones... El recurso desmedido y exagerado de la dilatación, unido a un aparente desinterés por la cohesión narrativa del relato, provocan la existencia de innumerables vacíos narrativos que destruyen realmente la narratividad del poema, el protagonismo del héroe y la ruptura de los equilibrios funcionales, que se habían logrado en las experiencias de la anterior tradición italiana.

Estamos, en consecuencia, ante una obra totalmente barroca. Es decir, nos encontramos ante la negación más radicalmente subvertidora de todo tipo de preceptiva y normativa poética, ante la búsqueda sistemática del desvanecimiento del equilibrio y de la verosimilitud. Se logra de esta manera con su lectura la preponderancia de la maravilla, el protagonismo de la variedad más pretendidamente inconexa y el estupor cultista. El estilo y la forma lingüística se erigen, pues, en el centro real de dicha composición poética. Ahora las metáforas, la argucia conceptista, los más variados y refinados artificios formales, que van desde la musicalidad más elaborada hasta la presencia recurrente de un marcado fono-simbolismo expresivo, repleto de onomatopeyas y de las redundantes rítmicas más sensuales, hacen del texto un punto clave del experimentalismo estilístico de la literatura barroca italiana de esta época. Esta obra de Marino, como muchas otras, son un punto determinante de la tradición literaria italiana para entender el preciosismo estilístico de Gabriele D'Annunzio, ya durante el simbolismo-decadentista.

Se puede decir, por tanto, que Marino lleva a cabo con esta obra una verdadera revolución del lenguaje literario y de la estructura del poema narrativo. No se trata de llegar a conocer el conjunto de motivos narrativos ni el desarrollo de la historia narrada a través de la organización sistemática y central de las pautas lógicas del relato, sino que, por el contrario, el verdadero interés de este poema reside en dotar de protagonismo autónomo

a cada una de las partes y niveles compositivos del texto. En cierta manera se puede decir que Marino está preludiando tanto el experimentalismo lingüístico y estilístico de un Gabriele D'Annunzio, en el plano de la expresión discursiva como la ruptura de la lógica elemental de la sintaxis narrativa, característica principal de la novela del siglo XX. Se trata también de una experimentación narrativa constante de la vanguardia de nuestra segunda mitad de siglo.



9. EL TEATRO DEL MANIERISMO Y DEL BARROCO ITALIANOS.

9.1. Del drama pastoril al nacimiento del melodrama musicado.

El teatro es sin lugar a dudas el género estrella de la literatura italiana del Barroco. Su importancia comienza a tomar consistencia en la segunda mitad del siglo XVI, momento en que proliferan distintos géneros dramáticos, en contraposición a la casi exclusividad de la comedia del Renacimiento, seguida, en segundo lugar, de la tragedia y del drama pastoril. En el Manierismo y el Barroco nos encontramos con el mantenimiento de las anteriores formas teatrales y con el nacimiento de auténticas novedades: el melodrama musicado y la Commedia dell'Arte, géneros, que unidos a la renovación de la tragedia llevada a cabo por Giraldi Cinzio, en las últimas décadas del "Cinquecento", ofrecen multitud de modelos dramáticos al resto del teatro europeo. De hecho el teatro se convierte, a lo largo del siglo XVI, en un modo de oposición a la rigidez poética y moral de la sociedad del momento, un vehículo de moralización ejemplificadora; durante el XVII es una metáfora de la concepción filosófica de los hombres del Barroco.

El drama pastoril continúa la herencia establecida en el Renacimiento (piénsese en la *Tirsi* de Castiglione, 1506), pero ahora se añaden caracterizaciones peculiares que consolidan, desde el punto de vista argumental, su estructura dramática. En este sentido, se fortalece el argumento, de carácter sentimental. Los amores encontrados de los personajes siempre se resuelven felizmente y dan lugar a la famosa y conocida técnica del reconocimiento, predecible desde el primer momento por parte del espectador.

Aumenta, en el drama pastoril de la segunda mitad del XVI, el número de alusiones encubiertas a las distintas personalidades de la Corte, para quienes realmente estaba escrito el texto, así como su espectacularidad (no debe olvidarse que estas obras eran concebidas como fiestas palaciegas) y que en los *intermezzi* de las obras (nuestros originarios entremeses, posteriormente colocados exclusivamente al comienzo de la representación) había escenas con música y coreografía.

Entre los dramas pastoriles más importantes de esta segunda mitad del siglo XVI, merece la pena destacar *La Egle* de Giambattista Giraldi Cinzio, representada en 1545, e *Il sacrificio* de Antonio Beccari de 1554; piezas que fueron perfilando la naturaleza del drama pastoril. Composición dramática, escrita en cinco actos, en endecasílabos y heptasílabos alternados con rima libre.

La obra debía ir precedida de un prólogo y ser enriquecida con entremeses: Su argumento debía centrarse entorno a una aventura sentimental de final feliz; sus personajes pertenecían al mundo de la poesía pastoril: pastores, ninfas, sátiros. El drama pastoril respondía a la preceptiva aristotélica y, por tanto, debía respetar las unidades de acción, tiempo y lugar. En estos dos autores existía el propósito de crear un nuevo género teatral mediante la fusión de la tragedia y la comedia, en lo que Giraldi Cinzio vino a denominar "tragicomedia". El nuevo género suscitó las más duras críticas de los tratadistas aristotélicos más severos, tanto en razón de la mezcolanza genérica como en razón de la voluptuosidad de la temática tratada en el drama pastoril.

Este contó rápidamente con dos obras maestras que fueron reconocidas, incluso por sus contemporáneos, como piezas capitales: *Aminta* de Tasso, escrita y representada en 1573 y *Il Pastor fido (el pastor fiel)* de Battista Guarini de 1590.

9.1.1. *Aminta* de Torquato Tasso.

Aminta narra los amores del pastor Aminta por la ninfa Silvia, quien a pesar de las recomendaciones de Dafne, se muestra indiferente. Gracias a una serie de peripecias, ambos personajes se creen recíprocamente muertos, hecho que suscita o aumenta su amor, dando lugar al exigido final feliz. El drama pastoril de Tasso puede ser considerado el primer ejemplo de aristotelismo moderado, ya que la división en cinco actos, el respeto por las unidades de tiempo y lugar y la presencia del coro manifiestan la voluntad por parte del autor de reconducir el nuevo género a las exigencias preceptivas de su época. Por otra parte la boda de los protagonistas, con previa petición de mano, demuestra un cambio de actitud en materia amorosa, más acorde con los tiempos de la Contrarreforma.

Aunque, en apariencia, la trama argumental del drama es muy sencilla: el amor, la obra es mucho más densa de lo que a primera vista parece, dada la sensibilidad y el lirismo de sus personajes, quienes viven un conflicto interior en toda la gama de matices psicológicos que permite un tema de tal naturaleza existencial. Sin embargo, la fuerza dramática del amor no cierra las puertas a otras constantes temáticas, recurrentes en la obra de Tasso, las cuales de nuevo dotan a sus textos de un hondo calado personal. En este sentido, también en *Aminta*, el amor, visto en toda su dimensión dramática como uno de los pilares capitales de la experiencia humana, se conecta con la muerte. Realidad melancólica e inescrutable, que le da al amor toda una fuerza vitalista, hasta permitirle su ulterior y profunda plenitud. Por otra parte, en la obra de Tasso, la delicadeza amorosa de Silvia o la idealidad del amor de Aminta se mezcla con la más envolvente y poderosa sensualidad: la famosa desnudez de Silvia, los consejos de Tirsis a Aminta son buena prueba de ello. Es decir, el amor es ya visto en todo su polimorfismo emocional y no únicamente con el sentimiento de idealidad espiritual del petrarquismo "cinquecentesco".

El *Aminta* se escribió para la corte ferraresa y, en consecuencia, está plagado de alusiones a los personajes de la Corte. Este tipo de recepción, altamente contextualizada, con la distancia del tiempo, impide su lectura histórica; es decir, impide hacer llegar hasta nosotros las implicaciones últimas, de carácter abiertamente implícito, que la obra contenía. Este hecho no priva, sin embargo, a *Aminta* de una profunda dimensión humana y psicológica, nacida de la experiencia interior y de la sensibilidad del poeta.

9.1.2. *Il pastor fido* de Battista Guarini.

Guarini fue una gran personalidad de la Corte de Ferrara y, tras la marcha de Tasso, se le consideró su principal poeta. Aunque, como todos los literatos de su época escribió obras de diversa naturaleza, su nombre permanece dentro de la historia de la literatura italiana por su drama pastoril *Il pastor fido*. El texto se elaboró pacientemente entre 1581 y 1590, a imitación del esquema argumental de *Aminta* de Tasso. Guarini, sin embargo, con la voluntad de reduplicar el efecto dramático de su obra, complicó más la estructura del drama pastoril, al entrelazar dos historias sentimentales distintas, la de *Dorinda* con Silvio y la de *Mirtillo* (*el pastor fiel*) con *Amarilli*, entorpecidas por la intervención de la malévola Corisca.

La gran novedad de la obra de Guarini reside en la configuración psicológica del personaje femenino de Corisca. En ella se conjuga la más despreocupada y vitalista sensualidad junto con el lirismo más delicado. Asimismo, el autor, según la definición de la "tragicomedia", introduce en el drama pastoril elementos de comicidad tanto en el nivel estilístico como en la configuración de las distintas escenas y situaciones. Por consiguiente, con *Il pastor fido* se modifica consustancialmente la naturaleza del drama pastoril, aunque, como es lógico, en el texto se mantiene una clara continuidad con respecto a las constantes del género y fundamentalmente en relación a la obra de Tasso, de quien Guarini recibe el interés por la musicalidad estilística

y por la búsqueda de efectos fónicos y rítmicos, los que contribuyeron a aumentar el sensualismo dramático de la composición.

Se puede decir que con *Aminta* y la *Gerusalemme Liberata* de Tasso e *Il pastor fido* de Guarini estamos ante tres obras de la literatura italiana muy famosas, cuya repercusión más en el resto de las literaturas y de las artes europeas es más que notable.

9.1.3. "Recitar cantando". El nacimiento del melodrama musical italiano

El campo musical de la polifonía, a lo largo del Renacimiento, se había sustituido por la monodia, con la que se producía una absoluta preponderancia de una melodía principal, una única línea de canto, hecho que comportaba una mayor valoración de la voz individual y de la "vocalidad". En este sentido, también en el ámbito de la música y del canto, con el Renacimiento, se produce un mayor protagonismo del individuo. Esta búsqueda de individualidad en el ámbito de la música cantada debe ponerse en relación con las discusiones e investigaciones de un grupo de músicos florentinos y romanos, denominado Camerata dei Bardi, cuyo nombre deriva del palacio florentino Giovanni Bardi di Vernio. Este grupo, habiendo llegado a la conclusión de que la tragedia griega debía haber sido cantada en su totalidad, intentó realzar el valor de la palabra y su significado, dentro del ámbito de la monodia, en detrimento de la complicación contrapuntística de la tradición musical precedente, gracias a la presencia de los recitativos. Por otra parte, en ámbito literario, tras la importancia concedida por Tasso al valor fono-simbólico de la palabra y a la musicalidad poética en su *Aminta*, se abre cada vez más la posibilidad de acercar la poesía al canto. En esta misma sentido de acercamiento del texto literario a la música hay que señalar la importancia desempeñada por el drama pastoril, la forma teatral italiana que mejor se prestaba a la fusión entre poesía y voz. Debe recordarse, en

este sentido, que el drama pastoril nace, en el ambiente cortesano, con una clara finalidad de diversión y entretenimiento. Por lo tanto, el canto y la música (aparte de las coreografías de los *intermezzi*) en el drama pastoril ve incrementada notablemente su naturaleza deleitosa.

Los primeros melodramas musicados italianos se representan en la primeras décadas del siglo XVII. El primero, *Euridice*: de Ottavio Rinuccini, con música de Jacopo Peri, en 1600, en ocasión de las bodas de María de Medici con Enrique IV. En 1608 se representa *Dafne* del mismo Rinuccini, esta vez musicada por Marco da Gagliano. Pero el verdadero nacimiento de lo que se conoce como ópera italiana tiene lugar en 1607 con el *Orfeo* de Claudio Monteverdi, el real creador de este género musical. A partir de este momento, el melodrama musical se hace cada vez más popular, y en 1637, en Venecia, se construye el primer teatro de ópera italiana, el San Cassiano.

Si con el Rinuccini el texto literario es autónomo con respecto al musical, a partir de la segunda mitad del "Seicento" ya hay autores que abiertamente declaran la subordinación del texto escrito al musicado. A pesar de esto, el nacimiento del melodrama comporta la existencia de un nuevo género literario: el de los libretos de ópera; género que dará sus máximos logros en el siglo XVIII con Metastasio y con Da Ponte, libretista de Mozart, con quien el italiano se convierte en la lengua de toda Europa.

9.2. La tragedia italiana entre el Manierismo y el Barroco.

Como ya se dijo en el capítulo dedicado al teatro del Renacimiento, Giraldi Cinzio (1504-1573) es el autor más representativo de la tragedia en Italia y uno de sus más valientes innovadores con su *Discorso intorno al comporre delle tragedie e delle commedie* de 1543. En la práctica teatral, Giraldi sustituye los modelos clásicos griegos por los senequianos, en

consecuencia, en sus tragedias más importantes, como *Tieste*, *Medea*, *Fedra*, *Selene*, *Orbecche*...abundan las escenas truculentas, la tonalidad violenta, la sangre, la atrocidad. Ya desde el prólogo, se prepara al espectador para la dureza de la trama, el coro cumple la función lírica de comentario moralizante con respecto al drama vivido por los personajes y la acción se divide en cinco actos, a su vez divididos en varias escenas. Para Giraldi Cinzio la adaptación de los modelos de Séneca a la tragedia italiana cumplía una función similar a la de la catarsis aristotélica. El autor contentaba de esta forma las exigencias de aristotelismo de su época. Según el autor, cuanto más violentas y macabras fueran las obras, mejor se lograba purificar al espectador y aleccionarlo.

El tono violento y truculento de Giraldi, del cual se sirve para moralizar a la Corte y alertarla de la corrupción y de la tiranía del poder, vuelve a plantear, esta vez desde el ámbito teatral, el tema de la "razón de Estado", una de las preocupaciones capitales del tratado político de las últimas décadas del XVI y de todo el siglo XVII. Sobre la huella trágica y truculenta del teatro de Cinzio, destacan otros autores como Sperone Speroni y su *de Canace* de 1542 y Pomponio Torelli y su *Merope* de 1589.

En la tragedia del siglo XVII, destaca Federigo Della Valle (1560-1628), autor de tres importantes tragedias: *Judit*, *Esther* y *La reina de Scozia*, donde la característica más relevante se centra en la temática religiosa de las dos primeras y en la actualidad histórica de la tercera, más cercana a la crónica contemporánea, ya que desarrolla literariamente la muerte de María Estuardo por obra de Isabel de Inglaterra.

En los tres casos está presente la religiosidad de Della Valle, que es la religiosidad oscura, claustrofóbica y atormentada del Barroco: los espacios cerrados y oscuros, directa o indirectamente cárceles, dominan en las tres tragedias. Se habla de una religiosidad no exenta de tonos violentos y

desgarrados (asesinato de Holofernes y ejecución de María Estuardo), según la tradición senequiana abierta en Italia por Giraldo Cinzio.

Sin embargo, hay que decir que pocas páginas de la literatura italiana de la edad de la Contrarreforma vibran con un sentimiento de fe tan hondamente arraigado como el de Della Valle. El componente de intensa religiosidad, en sus tragedias, es, en consecuencia, de tal envergadura que se puede decir que el peso oratorio y argumentativo de su obra es superior al meramente literario, temático y narrativo. Es decir, la recurrencia a la *sententia* y a la meditación espiritual, unidas a la posición religiosa de los personajes bíblicos o partidarios del catolicismo, como es el caso de María Estuardo, hacen de estas tragedias verdaderos alegatos moralizantes de la cultura barroca, de los que no queda exento el toque de exuberancia decorativa, de lujo fastuoso y del preciosismo decorativo. En cierta forma las tragedias de Della Valle están llenas de contrastes tonales y de enrevesados tecnicismos estilísticos, de claroscuros escénicos y expresivos en consonancia con la estética propuesta por la pintura del Barroco italiano. Piénsese en pintores como Caravaggio o Tintoretto.

En el panorama de la tragedia italiana del Barroco debe recordarse también a Carlo de' Dottori (1618-1686) y su famosa tragedia *Aristodemo* de 1657, en la que se representa el cruel destino de la joven Merope, figura femenina de enorme dulzura y delicadeza, asesinada por su propio padre Aristodemo, según los consejos del oráculo de Delfos, para salvar a su tierra. El autor, vuelve a plantear con este tema la preponderancia tirana y cruel de la razón de Estado, superior incluso al amor paterno.

Carlo de' Dottori como Della Valle vuelve proponer en sus obras uno de los temas más candentes de toda la cultura de la época: la tiranía cruel del poder en sí mismo y sus manifestaciones en la Corte. En realidad, a pesar de la tendencia meditativa y religiosa de Della Valle, el autor no puede retrotraerse al núcleo central de la polémica política del XVII, que queda

reflejada en toda la tragedia europea. En este sentido, frente a la corrupción arbitraria y cruel del poder (la "razón de Estado" que sacrifica cínicamente a todo aquel que se interponga en su paso) se alza la valentía de las tres heroínas quienes siguiendo el modelo de *Antígona*, gracias a la ayuda de Dios y de sus fuertes y arraigadas convicciones religiosas, llevarán a buen fin sus propósitos, aunque sea a costa de la vida o con el riesgo de la perdición de la propia honra.

9.3. La "Commedia dell'Arte".



A partir de la segunda mitad del siglo XVI, surge en Italia una actividad teatral ajena a la literatura culta, ligada al espectáculo y no a las pautas escénicas fijadas por el texto escrito de carácter literario. Se trata de un espectáculo dividido generalmente en tres actos; un espectáculo que retoma la actividad juglaresca medieval, hace descansar el peso de la representación en la capacidad interpretativa, mímica y acrobática del actor y no en la genialidad artística de su autor. Dicho fenómeno de teatralidad,

eminentemente popular, se conoce en Italia como Commedia dell'Arte (arte aquí significa oficio).

El primer documento oficial de constitución de una compañía teatral de la Commedia dell'Arte esta fechado en Padua en 1545, el resto se suceden, a lo largo de la segunda mitad del XVI y en el siglo XVII en distintas ciudades italianas: Compagnia degli Intronati en Milán 1573, dei Gelosi (celosos) en Florencia 1578, del Fiorillo (nombre del actor principal) en Nápoles 1654. La importancia y el éxito de la Commedia dell'Arte y de las compañías de actores profesionales fue tal que llegó a desbancar, al menos durante algunos decenios, a la comedia culta del Renacimiento.

Como ya se ha dicho la actividad juglaresca, con la tipificación interpretativa de un mismo personaje, caracterizado por el uso de la misma máscara, está en el origen de la actividad espectacular de la Commedia dell'Arte. Los cómicos de las distintas compañías teatrales las usaban también, y cuando el uso repetido de un mismo tipo de máscara, correspondía al mismo actor, este era denominado con el nombre del personaje representado mediante la misma. Existen otras propuestas en cuanto a los orígenes de los distintos tipos y máscaras de la Commedia dell'Arte, opiniones que no invalidan la tesis anterior, sino que vienen a complementarla. La tipicidad repetitiva y constante de las distintas figuras y sus correspondientes máscaras en la Commedia dell'Arte toman su origen, de naturaleza antropológica, en los distintos arquetipos caracterizadores de las edades humanas y de sus comportamientos más representativos.

Recuerdese que la comedia italiana de la primera mitad del siglo XVI, inspirándose en la latina, reproducía ya tipos concretos, que como el astuto, el tonto, el viejo verde, el joven enamorado, el sirviente aprovechado... etc. se encuentran en la base del espectáculo de las máscaras de la Commedia dell'Arte. Por otra parte la exigencia dramática y narrativa del intercambio de personajes y del esperado reconocimiento de la verdadera identidad de los mismos al final de la obra, se halla también presente en este tipo de

espectáculo teatral y en gran parte de las comedias de todo el teatro europeo.

Los cómicos de la Commedia dell'Arte desarrollan, por tanto, la tipificación de sus personajes hasta llevarla a sus últimas consecuencias. Nos encontramos ante un espectáculo cómico, carente de verdadero texto escrito, donde las habilidades del actor y la representación del personaje-tipo juegan un papel determinante en el establecimiento del hilo conductor de carácter argumental.

Por otra parte, en la Commedia dell'Arte, como gran parte de las manifestaciones literarias populares, el éxito de público estaba garantizado gracias a la técnica de lo ya conocido. Es decir, el público, gracias a las máscaras, podía reconocer inmediatamente al personaje-tipo se trataba y, por tanto, llegar a predecir e imaginar las acciones por este desempeñadas. Al aumentar así el grado de participación del espectador en el desarrollo interno de la propia puesta en escena, el actor encamina en uno u otro sentido la marcha de la misma, dejando en gran medida su desarrollo a la propia capacidad inventiva del actor y a la improvisación.

Al no existir un texto previo, sino más bien bocetos y repertorios generales de lo que debía de ser una especie de esquema abierto, la prosecución de la comedia quedaba en suspenso y sujeta, en cierta forma, a las reacciones del público y la creatividad de los actores. La improvisación no era, sin embargo, absoluta. Se disponía de libros de apuntes en los que aparecían transcritos los modelos de las escenas más comunes y en cada sesión se improvisaba, pero respetando los esquemas básicos generales, combinando a veces entre sí los esquemas interpretativos básicos. A pesar de todo, al tratarse de obras abiertas en las que la habilidad mímica y acrobática del actor era el elemento imprescindible, cada espectáculo era diferente.

La capacidad de los actores consistía, por tanto, en encajar las piezas del rompecabezas, y a pesar de los ensayos previos al espectáculo, en cada representación se variaba algún elemento de la pauta escénica general. Se completaban los diálogos, se realizaban escenas mudas, con mimo y acrobacia; estas manifestaciones teatrales se intercalaban entre las escenas dialogadas, con la finalidad de suscitar la risa. Estos cuadros, conocidos como *lazzi* (cuyo origen está en el sintagma latino *l'actio*), se reunían también en repertorios, según los distintos efectos que se quisiera provocar en el público.

Como ya se ha dicho las máscaras eran uno de los elementos más llamativos de la *Commedia dell'Arte*. Cada actor se identificaba total y absolutamente con una de ellas, a la que representaba durante toda su vida (Piénsese en el *Ruzzante* de Angelo Beolco). Tal hecho comporta la fijación exclusiva de un único papel para un único actor, de manera que llegaba a desaparecer la identidad biográfica de un actor, en razón del personaje que había representado durante toda su vida. Así nacieron las máscaras de Pulcinella, Arlequín, Briguella, Pantalón y otras semejantes, caracterizaciones de habitantes de regiones concretas de Italia y de los comportamientos sociales y humanos más tipificados.

El uso del dialecto es, por tanto, en muchos casos un elemento relevante de caracterización tanto regional como social e, incluso, profesional; hecho que unido a la máscara, a una gestualidad repetitiva y a la vestimenta, siempre invariable según cada tipo, permitían un reconocimiento inmediato por parte del espectador de los distintos personajes y sus posteriores acciones y resoluciones dramáticas. Pantalón (*Pantalone dei Bisognos*) significa exactamente Pantalón de los Necesitados), es el viejo mercader veneciano, pudiente, pero tacaño, siempre vestido de rojo y negro y de habla veneciana; el Doctor (*Graziano* y más tarde *Balanzone*) habla normalmente en dialecto boloñés y hace frecuente uso de los latinismos, el criado Briguella, que como todos los criados sólo habla en dialecto, va vestido

siempre de blanco y verde; Escaramuza de negro, Arlequín con remiendos de miles de colores y Pulcinella de blanco.

La Commedia dell'Arte, a lo largo del "Seicento", fue agotando los recursos escénicos e imaginativos que consiguieran sorpresa y novedad y, por consiguiente, placer en el público. Se recurrió entonces a tramas cada vez más enrevesadas y menos entretenidas, a una mímica y a unos diálogos burdos e incluso soeces. Como reacción a esta manifestación teatral de la cultura del Barroco y como exigencia de la necesidad de crear un teatro nacional con verdaderos personajes humanos se alzaría, ya en el siglo XVIII, la reforma del teatro italiano. Entre las figuras más importantes está Carlo Goldoni, quien crea el teatro nacional en Italia, partiendo, sin embargo, de la gran riqueza dramática y espectacular de la Commedia dell'Arte.

La fama y la difusión de la Commedia dell'Arte se extendió a toda Europa y sobre todo a Francia, donde obtuvo un gran éxito. En París, que se la conocía como la *Comedie Italienne*, consiguió su propio teatro, y autores de prestigio internacional como el propio Molière fueron grandes admiradores de las representaciones y las puestas en escena de la Commedia dell'Arte.



BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.

ASOR ROSA, A. (a. c. di) (1993). Letteratura italiana. Le opere. II. Dal Cinquecento al Settecento, Torino: Einaudi.

CESERANI, R.-DE FEDERICIS, L. (1979). Il materiale e l'immaginario, vol.5, 6., Firenze: Loescher.

FERRONI, G. (1991). Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento. vol. II., Torino: Einaudi.

GUGLIEMINO, S. -GROSSER, H. (1987) Il sistema letterario. Cinquecento e Seicento, Milano: Principato

SANTAGATA, M. -CAROTTI L. -CASADEI A. -TAVONI, M.(2006) Il filo rosso. vol II, Roma: Laterza

ZACCARIA, G.(2002) Per studiare la letteratura italiana, Milano: Campus Mondadori

Elisa Martínez Garrido