

Travestimenti: Mondi Immaginari E Scrittura Nell'europa Delle Corti, a cura di Raffaele Girardi, edizioni di Pagina-Bari, 2009, 270 páginas.

Raquel E. López Ruano

Universidad de Huelva

La visión plural sobre distintos aspectos, con sus respectivos ambientes, de la literatura europea entre los siglos XV y XVIII, es la idea que subyace en esta obra miscelánea en la que han colaborado once autores, coordinados por Raffaele Girardi. El denominador común de estos ensayos se centra en el *travestimento*¹, “il bisogno d’astrazione e di fuga dalla realtà”², o sea, la necesidad del empleo de máscaras para disfrazar la identidad en la tradición literaria europea a lo largo de estos siglos.

Al circunscribir este *travestimento* al ambiente de la corte se revelan varias posibilidades de creación de mundos imaginarios, ideales, ficticios, que no responden a una única fórmula de idea-arquetipo, sino a una “simbólica acronía”³ que se puebla de caballeros andantes, pícaros, pastores con cuitas amorosas, personajes mitológicos... en escenarios bucólicos como selvas, bosques o playas con pescadores. A esto hay que añadir un lenguaje cada vez más complejo que conduce a la contaminación entre los distintos géneros literarios (como el teatro musical italiano). Los *travestimenti* literarios son los responsables de la transformación de los registros estilísticos y de los códigos de los géneros. El modelo lingüístico, el atemporal de los clásicos, será travestido porque produce mucho juego: es máscara simuladora del tiempo antiguo y disimuladora del moderno.

De ahí que el mismo título del libro, *travestimenti*, asuma varias posibilidades de recrear mundos imaginarios que, al igual que ocurría en los mitos, se prolonguen en el tiempo y no tengan final. Pero la pretensión

¹ Mantenemos el término italiano *travestimento* porque no existe dicho sustantivo en español. La RAE registra *travesti* (como préstamo del italiano) y el verbo derivado *travestir*.

² *Travestimenti*, Premessa, p. VII.

³ *Ibid.*, p. VIII.

del mito es solo una pátina, una máscara que no oculta del todo la problemática del Tiempo, constante en el Clasicismo europeo o en el teatro barroco italiano. La tradición clasicista, primero italiana y después europea, sobre la que se han multiplicado las metáforas, será el limo o estructura profunda de la cultura cortesana europea. La agonía de esta cultura clasicista europea será la asimilación de una gran multiplicación de variados arquetipos comunes.

El libro consta de tres partes, la primera de las cuales se titula *Maschere umanistiche* y comprende los trabajos de Ph. Guérin, F. Tateo, E. Fenzi y M. de Nichilo, autores que tienen en común que centran sus estudios en la época humanística, en el s. XV.

Así pues, el ensayo de Philippe Guérin, “L’anelito al potere come rovinosa promozione del proprio simulacro nel *Momus* di L. B. Alberti”, trata el tema de la locura del poder en el microcosmos cortesano dominado por las pasiones humanas a partir de un texto del siglo XV, el *Momus* albertiano. El contexto real, los ambientes de la Curia pontificia, está sabiamente tapado por un velo alegórico. Bajo la máscara de Momo, mitológico y camaleónico dios del Olimpo, de las chanzas y de las burlas, que es el deuteragonista de la obra, se esconde el autor con su visión crítica e irónica de la realidad. Personajes históricos, como el papa Conculmer (Eugenio IV) o Parentucelli (Nicolò V) y tipos humanos, como poetas, filósofos, vagabundos, soldados, etc. desfilan por esta obra con *travestimenti* o máscaras de dioses.

Francesco Tateo, por su parte, en “Travestimenti pontaniani” se centra en el estilo metafórico de Giovanni Pontano, un autor del s. XV, siempre ambiguo en sus opiniones, como se desprende del *travestimento* del lenguaje, con cambios de registro en los diferentes diálogos para lograr un resultado cómico, pese a tratar temas serios como la fortuna o la gramática.

Più, complesso, ma anche più palese per quel che riguarda la disposizione al travestimento in chiave cómica, autoironica, è la straordinaria esperienza dell’*Asinus*, dove la forma rappresentativa, lo sdoppiamento dell’autore nella figura che lo rappresenta, è allo stesso tempo perfetta ed ambigua, come deve essere in un travestimento, e dove gioca quella dissimulazione che

altrove abbiamo mostrato essere una delle chiavi più importanti dell'umorismo pontaniano⁴.

Enrico Fenzi estudia las églogas X-XII de la *Arcadia*, dedicadas a la dramática situación del reino de Nápoles (1485-90). Detrás de paisajes bucólicos y de pastores idealizados (Caracciolo, Selvaggio, Sincero), Sannazaro describe la corte aragonesa de Nápoles como una Arcadia en decadencia “speciale carattere, in Sannazaro, del travestimento arcadico e pastorale”⁵.

Mauro de Nichilo titula su artículo “Metamorfosi umanistiche” y en él trata de la connotación del lenguaje en textos del *Quattrocento* inspirados en fuentes clásicas latinas. En los textos humanísticos se emplean dos procedimientos: contaminación y refundición de las fuentes o modelos originales. El resultado es una operación mimética “su tutti i vari procedimenti di travestimento [...] lo spunto offerto da un autore si contamina e si sisluisce accostato a tessere “pallele’ di altri autori subendo a volte una variazione significativa”⁶, que admite, incluso, un tratamiento irónico-paródico del modelo. El poeta humanista escribe en latín, en una lengua que no habla, y debe servirse de modelos latinos. Para Nichilo el poeta humanista es un camaleón en el arte de conseguir un texto nuevo, ya que debe emplear muchas máscaras: la de un ladrón muy hábil que debe disimular los saqueos perpetrados en la tradición literaria precedente; la de un alquimista de la palabra que transforma el metal en oro... El resultado es una metamorfosis de la literatura clásica.

La segunda parte (*Maschere della corte*) comprende los artículos de Raffaele Girardi, Davide Canfora, Emmanuel Buron y Elisabetta Graziosi, que abordan todos ellos el siglo XVI.

El primero de ellos es “Ritratto di famiglia (con maschere) in un interno nobiliare”, de Raffaele Girardi. Versa sobre lo onírico, un sueño cultural colectivo en la villa romana Farnesina, segunda residencia del gran banquero Agostino Chigi, que todavía hoy nos recuerda “il folgore, il potere di fascinazione”⁷. En un ambiente cortesano tan prestigioso no pueden faltar los clásicos, invocados por Baldassarre Peruzzi, il Sodoma,

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷ *Ibid.*, p. 92.

Sebastiano Del Piombo o el mismísimo Raffaello, para ofrecerles a los invitados un viaje hacia lo antiguo. Se trata, en suma, de proyectar, incluso para la posteridad (como si fuera un mito), y a partir de lo pictórico, una máscara del placer y de la seducción, detrás de la cual se esconde el poder casi divino y la escenificación del propio destino del mecenas, Chigi. Con estas idealizaciones, compartiendo escenas con personajes mitológicos, Chigi purifica su imagen, y la sublima gracias a una iconografía con reminiscencias literarias, en una lucha contra el Tiempo-destino.

Davide Canfora titula su trabajo “Travestimenti ariosteschi”. En el *Orlando Furioso* de Ariosto son recurrentes motivos como el engaño y la hipocresía para recrear el ambiente cortesano en la dividida corte de Carlo Magno. Canfora analiza los *travestimenti*, sobre todo en el I canto del poema. El primer *travestimento* afecta al propio género épico y a su temática: Agramante no llega a invadir Francia, por lo tanto el poema épico no narra hechos verdaderos sino “mitopoiéticos”, fruto de la fantasía del poeta y de una finalidad irónica. También se da *travestimento* en el tratamiento de los personajes: Agramante es un inepto; Orlando, un loco; Alcina, monstruosa; el príncipe Augusto, un sanguinario... Es una historia al revés que el propio Ariosto se encargará de desmentir en el canto XXXV. Otras veces Ariosto se esconde tras la máscara de Astolfo y su sentido común. El segundo *travestimento* tiene que ver con el lugar donde se desarrolla la acción, un infierno terrenal hecho de engaños, desorden y caos. En el *Furioso* no hay unidad de acción pero aparece recurrentemente la selva como imagen del mundo, *travestimento* literario del ambiente ambiguo y caótico de la corte o del palacio, donde todo es vanidad. “Angelica «fugge tra selve spaventose e scure»”⁸.

Emmanuel Buron en “Finzione pastorale e costruzione politica dello spazio del regno nelle ecloghe di Ronsard” se plantea, a partir de las églogas de Ronsard, publicadas entre 1559 y 1565, los *travestimenti* literarios más frecuentes en la Francia del Antiguo Régimen: transfigurar a cortesanos o poetas (personajes reales) en pastores; criticar el sistema político; presentar la obra como un texto teatral en una *campagne* francesa idealizada, que representa un lugar de exilio, ya que está lejos de París, el centro de poder. “L’universo pastorale è caratterizzato come un mondo in

⁸ *Ibid.*, p. 128.

procinto di riconquistare l'età dell'oro"⁹. En general, las églogas de Ronsard, con príncipes muy jóvenes, casi niños, no pretenden una descripción ideal de la panorámica política de su época sino que se erigen como un deseo, una promesa de futuro, un retorno a la edad de Oro.

En “Travestirsi per riconoscersi: *Aminta* e la corte estense”, Elisabetta Graziosi se plantea el motivo por el que se escribió *Aminta* (drama satírico y tragicomedia), la pastoral más importante del *Cinquecento*. Para esta autora, la obra se compuso para ser representada en un círculo restringido de asistentes cortesanos (un *ducato teatrale*, Ferrara, 1573) para quienes los *travestimenti* no tenían ningún secreto, sino que eran un juego de alusiones y reconocimiento. “La corte in scena si metteva in maschera non per dissimularsi ma per riconoscersi, secondo l'uso quotidiano di una corte-famiglia in cui tutti si frequentavano assiduamente”¹⁰. Sin embargo, la obra no se publicó hasta siete años después (1580), lo que la convierte en un texto oscuro pues de la primera representación no se sabe nada: ni dónde fue exactamente, ni quiénes fueron los actores ni por qué Alfonso II prohibió su publicación.

Bajo el título de la tercera y última parte del libro (*Transiti e durate*), se recogen los trabajos de Eugenia Fosalba, Vittoria Intonti y Maurizio Pirro.

Eugenia Fosalba, en “Allegoria autobiografica e universalità poetica in Garcilaso”, parte de la premisa de que el resurgimiento del género de las églogas en el siglo XVI se debe no solo a la buena formación y disposición de los poetas sino también a la tarea de sistematización de los preceptistas. A continuación se centra en las églogas de Garcilaso de la Vega, y en especial en la tercera, como “precoce apice” de la poesía renacentista en lengua castellana.

El poeta Teócrito aportó a las églogas la nostalgia de la tierra natal, de su patria siciliana, para evitar así incongruencias geográficas que pueden encontrarse en Virgilio al referirse a Mantua. El paisaje siciliano de Teócrito es un *travestimento*, como lo será el toledano de Garcilaso, ya que ambos se recrean en un lugar apartado que despierta nostalgias y sensualidad. Detrás de la idealización paisajística o bucolismo, una de las características fundamentales del género de la égloga, está la búsqueda del propio ambiente cosmopolita del poeta. Como queda dicho, esta

⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰ *Ibid.*, p. 182.

innovación de Teócrito es recogida por Garcilaso, quien situó la égloga III, una “allegoría autobiográfica”, en el río Tajo a su paso por Toledo, un *locus amoenus* en el que unas ninfas duermen la siesta¹¹. A partir de la *ekphrasis*, Garcilaso ha establecido un nuevo lugar arcádico, un marco pictórico con una “serie dei ricami cromatici e decorativi”¹², desde el que eleva a mito una historia de amor personal. Y consigue que su experiencia artística tenga proyección universal haciendo que Nemoroso (uno de los muchos velos detrás de los que se esconde la voz del poeta)¹³ se distancie del presente doloroso y abrace un pasado absoluto. Además, las influencias de Virgilio y de Sannazaro están presentes en el uso de ciertos motivos y en la mezcla de razones literarias y autobiográficas: en la égloga III, una ninfa emerge de las aguas del Tajo y la acompañan sus hermanas, “le Ninfe sorelle” de hondas reminiscencias de Sannazaro. De Virgilio toma “l’allegorismo autobiografico”¹⁴ que se aprecia, sobre todo, en la presencia velada, tras la figura de los pastores, de personajes de la política y la sociedad¹⁵.

El artículo de Vittoria Intonti lleva por título “Il ‘terzo genere’ dalla scena italiana al teatro inglese”. En 1602, en el *Compendio della poesia tragicomica*, texto que precede a *Il pastor fido*, Gianbattista Guarini proponía un género nuevo, el ‘terzo genere’, para una poesía entre la tragedia y la comedia. Rechaza para la tragicomedia el terror y la muerte de la tragedia y la risa obscena y vulgar de la comedia. Para Guarini el drama satírico clásico es el precedente del género híbrido de la tragicomedia. *Il pastor fido* fue traducida a las principales lenguas europeas. Su popularidad en Inglaterra fue superior a las obras de Tasso. Gracias a las numerosas traducciones de esta obra, se divulgaron las teorías de Tasso sobre el género tragicómico, un género aún no codificado y “l’èsemplio italiano stimolò l’immaginazione degli inglesi”¹⁶.

El último artículo del libro es de Maurizio Pirro y se titula “La forma pastorale in Salomon Gessner e il dibattito europeo sul genere bucolico”. La obra *Le Idyllen* de Salomon Gessner, publicada por primera vez en 1756, se suma a la larga tradición de literatura pastoral, antes de

¹¹ *Ibid.*, p. 208.

¹² *Ibid.*, p. 195.

¹³ *Ibid.*, p. 208.

¹⁴ *Ibid.*, p. 190.

¹⁵ En este punto recuerda la autora el interés que ha despertado siempre la identidad de Salicio, Nemoroso o Elisa.

¹⁶ *Travestimenti*, p. 220

que dicho género se mezcle con otros. Ya Herder señaló que los pastores de Gessner se alejan del modelo de Teócrito para adoptar máscaras en exceso estilizadas, tomadas del Clasicismo francés. El resultado es una pintura poética, en la que predominan personajes estáticos y monólogos, con un efecto estético frío porque no involucra emotivamente al lector. También aparece una sociedad con caracteres universales, que reproduce un mundo feudal muy lejano al modelo de sociedad mercantilista del s. XVIII. Sin embargo, Gessner ha pretendido revivir, como proyección regresiva, el modelo de la pastoral antigua de Teócrito y, en especial, la alegórica de Virgilio.

Travestimenti es una obra, pues, muy bien estructurada pese a que contiene once artículos muy diferentes. Su finalidad es mostrar la cultura clásica que subyace en la literatura europea de las cortes. Cada uno de los autores ha revelado y puesto de relieve en su artículo un tipo de *travestimento*, tales como un microcosmos cortesano con máscaras de dioses en el *Momus* albertiano; el lenguaje metafórico de Giovanni Pontano; los paisajes bucólicos de Sannazaro para describir la corte decadente de Nápoles; la connotación del lenguaje en textos del *Quattrocento* inspirados en fuentes clásicas latinas; lo onírico en la villa romana Farnesina de Agostino Chigi; el engaño y la hipocresía para recrear el ambiente de la corte de Carlo Magno; la crítica política en la Francia del Antiguo Régimen; el juego de alusiones y reconocimiento en *Aminta*; el Tajo como nuevo lugar arcádico y universal a partir de una historia de amor personal; la popularidad de la tragicomedia de Tasso en Inglaterra y la influencia de la tradición de literatura pastoral en Gessner.

En definitiva, todos estos *travestimenti* o máscaras pretenden construir mundos imaginarios e idealizados, creados a partir de la palabra e inspirados en nuevas lecturas de la literatura clásica.