



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas



**EL *ADONE* DE GIAMBATTISTA MARINO: TRIUNFO DE LA
POÉTICA DE LA MARAVILLA**

TESIS

que para obtener el título de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS ITALIANAS)

presenta

DAVID HAZAEL RODRÍGUEZ BEREÁ

Asesor

Fernando Ibarra Chávez

Ciudad Universitaria, Cd. Mex., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES:

A Alejandra Berea Nuño, de quien aprendí los valores que han hecho de mí lo que soy hasta ahora. Gracias por haber estado siempre junto a mí para ayudarme a tomar decisiones y asumir responsabilidades.

A David Rodríguez Alva, quien me mostró por primera vez el mundo y las letras. Gracias por haberme proveído de cultura y educación; además de todo lo necesario para una tener una infancia feliz.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primeramente al sínodo que evaluó el presente trabajo de investigación, así como a mis profesores quienes tan diligentemente y en todo momento me brindaron el regalo del conocimiento:

A Fernando Ibarra de cuya incesante búsqueda del saber aprendí la importancia de las humanidades mediante la lectura de Francesco Petrarca. Por haber confiado en mi trabajo al impulsar mi carrera académica, de modo que mis perspectivas crecieran con el pasar de los años.

A Mariapia Lamberti que verso tras verso me ha enseñado a descifrar los secretos que encierra la *Commedia* dantesca. Porque su sabiduría y generosidad han contribuido a mi formación como italianista y como persona.

A Sabina Longhitano a quien debo el amor por la cultura grecolatina. Ya que gracias a su disposición y profundo compromiso académico satisfice mi deseo de recorrer el mundo a través de los libros.

A Sergio Rincón cuyas clases sobre el *Settecento* llevo siempre en la memoria. Por haberme cuestionado, aunque amistosamente, en todo momento y en favor de mi formación como italianista.

A Montserrat Mira, pues su amistad y apoyo constante han contribuido a mi desarrollo como alumno de forma notable.

A América Viveros cuyas sugerencias ecdóticas son imprescindibles en cada una de mis investigaciones.

De igual manera quisiera agradecer a Alberto Aguayo, Ana María Cortés, Aurora Corona, Clara Ferri, José Luis Bernal, Luisa Rossi y Karla Flores por su apoyo y compromiso hacia con la docencia.

Agradezco a Juan Carlos Jimeno, Mariana García, Rafael Aguilar, Humberto Ruíz, Karen Soto y Sylvia Gallardo, mis compañeros; cuya invaluable amistad hizo amena y fructífera mi estancia en la facultad. También incluyo a quienes desde afuera y en todo momento me dieron su apoyo constante: a Alexis Perales, Ángel Mogollán, Eduardo Orduña, Fernanda Monsalvo y Mario Yorba; por todos aquellos momentos que pasamos juntos.

Finalmente quisiera agradecer a las familias Rodríguez Aguirre, Rodríguez Barrera y Rodríguez Dávila; así como a Carmen Rodríguez y a Guillermo Berea Nuño. También agradezco a mis abuelos Jesús Rodríguez, Adela Alva, Guillermo Berea y María G. Nuño Preciado: cuyo ejemplo y cariño me han impulsado a concluir mis estudios de licenciatura. Por haber estado cerca de mí en los momentos precisos de mi vida.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
<i>Ars barroca: temas, géneros, técnicas y ese non so che orientados hacia una poética de la maravilla</i>	8
I.1. Degeneración de la imitación petrarquista y de los contenidos renacentistas.....	9
I.2. La teorización del Conceptismo durante la segunda mitad del <i>Seicento</i>	15
Giambattista Marino: vida y obra de un autor polémico	21
II.1. La polémica en torno a Marino y su poética: <i>marinisti</i> y detractores.....	21
II. 2. Construcción, estructura y trama del <i>Adone</i>	31
<i>L'Adone y el triunfo de la poética de la maravilla: análisis de un clásico de la poesía italiana</i> 35	
III. 1. <i>Inventio</i>	36
III.1.1. El héroe barroco y la estética de lo monstruoso en el <i>Adone</i>	39
III.1.2. Ciencia y Filosofía en el <i>Adone</i> como respuesta a la revolución científica de Galileo. 52	
III.2. <i>Dispositio</i>	59
III.2.1. Los elementos trágicos en el <i>Adone</i>	64
III. 3. <i>Elocutio</i>	70
III.3.1. Venus y Adonis: el estilo lírico en el <i>Adone</i>	75
III.3.2. Orgonte y Malagorre: el estilo épico en el <i>Adone</i>	89
CONCLUSIONES	103
BIBLIOGRAFÍA	108

PRESENTACIÓN

El siglo XVII italiano es frecuentemente considerado un capítulo oscuro dentro de la historia de la literatura de este País. Este prejuicio no se debe solamente a la ocupación española de la península durante la primera mitad del siglo, sino también a la reforma tridentina que lo inauguró con la muerte de Giordano Bruno y la persecución de Tommaso Campanella. A estas dos causas debe sumarse la crítica negativa de Ludovico Antonio Muratori, entre otros intelectuales del siglo XVIII, quien consideró aberrante la poética del *Seicento* con respecto a los modelos petrarquistas del *Cinquecento*:

Gli altri [los poetas del siglo XVII] poscia per ottenere più plauso si dilungarono alquanto dal genio petrarchesco; amarono più i pensieri ingegnosi, i concetti fioriti, gli ornamenti vistosi; e talvolta cotanto se ne invaghirono, che caddero in un degli estremi viziosi, cioè nel troppo.¹

Muratori es quizá uno de los primeros críticos en hacer una clasificación bipartita de los diversos estilos o corrientes del siglo. El clasicismo, por un lado, encuentra a sus máximos exponentes en Gabriello Chiabrera, «[che] rivoltosi ad imitare gli antichi greci e massimamente Pindaro, conseguì [...] un nome eterno»,² y Fulvio Testi. Por otra parte están aquellos poetas que cultivaron «certa viziosa sorta d'acutezze o argutezze».³

Las citas de Muratori hasta ahora recogidas incluyen palabras esenciales para el estudio del siglo XVII, y máximamente para el estudio de aquella corriente didácticamente opuesta al clasicismo de Chiabrera. Pensamientos ingeniosos, conceptos floridos, adornos vistosos y agudeza son algunas de las denominaciones dadas a los elementos que conforman esa poesía del «troppo», hoy conocida como barroca o conceptista. Ahora bien, el conceptismo, a pesar de la crítica que lo cataloga «di cattivo gusto», no fue relegado del todo, dado que su «ingenioso» y «artificioso» lenguaje no sólo dominó el campo literario, sino que se expandió, incluso, al campo de la ciencia. Galileo, por ejemplo, lejos de concebir un texto

¹ Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana, Opere*, vol. 1. Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 64.

² *Ibidem*, p. 65.

³ *Ibidem*, p. 64.

científico como se hace desde la Ilustración hasta nuestros días, expone con agudas metáforas la motivación que lo llevó a intitular *Il saggiatore* de tal manera:

Ho nondimeno mantenuta l'istessa risoluzione di parlar con V.S. Illustrissima ed a lei di scrivere, qualunque si sia poi riuscita la forma di questa mia risposta; la quale ho voluta intitolare col nome di Saggiatore, trattenendomi dentro la medesima metafora presa dal Sarsi. Ma perché m'è paruto che, nel ponderare egli le preposizioni del Signor Guiducci, si sia sevito d'una stadera un poco grossa, io ho voluto servirmi d'una bilanca da saggiatori [...].⁴

Polémicas y contestaciones similares, veladas por un excesivo uso de retórica, juegos de palabras y una sintaxis complicada, evidente retrato de una sociedad moderna honestamente hipócrita y temerosa de la Inquisición, acompañaron a Giambattista Marino a lo largo de su vida y obra. Y aunque, en efecto, como sostiene Muratori,⁵ Marino no fue el precursor de esta nueva y desviada poesía conceptista, sí llegó a imponerse como su máximo representante. De entre sus obras, fue el poema *Adone* la que se colocó como la nueva *Gerusalemme liberata*, es decir como el objeto de discusión literaria de aquella sociedad ya tan alejada de la búsqueda de armonía y equilibrio petrarquistas.

Mi investigación tiene como objetivo evaluar, o más bien revalorizar el *Adone* a partir de la comprensión previa tanto de las exigencias como de las cualidades de la poética hoy llamada «barroca».

Esta investigación estará dividida en tres capítulos. El primero de ellos no es más que una introducción al contexto literario de la primera mitad del *Seicento*; en éste expondré los elementos más importantes de la poesía de esta época, lo cual permitirá dar una idea al lector acerca del Barroco literario en Italia.

En el segundo capítulo me concentraré en la vida y obra de Giambattista Marino. En el primer apartado de dicho capítulo pondré especial énfasis en la relación entre Giambattista Marino y Torquato Tasso, o bien entre la relación de Marino con la poética del autor de la *Gerusalemme liberata*, y de esto se explicarán las razones. Ya en el segundo apartado haré

⁴ Galileo Galilei, *Il saggiatore*. Milano, Feltrinelli, 2008, p. 16.

⁵ Cf. Ludovico Antonio Muratori, *op. cit.*, p. 65.

un breve resumen del *Adone*.

Finalmente, en el capítulo tres procederé con el análisis del poema a partir de los tres discursos acerca del arte poética de Torquato Tasso. Dado que a cada uno de estos discursos correspondería una de las partes de la retórica literaria, he decidido fragmentar el análisis en tres y darle a cada subcapítulo los títulos de *Inventio*, *Dispositio* y *Elocutio*. En éstos me limitaré a analizar algunos fragmentos que conciernan a los discursos de Tasso a modo de ejemplo de lo que es todo el *Adone*, ya que, dada la extensión del poema, sería imposible detenerse a explorarlo por completo.

Hacia el final se delinearán en consecuencia de la investigación realizada las características de la poética de la maravilla en Italia, así como su valor dentro de la tradición literaria. Esto será a partir del contraste entre la poética tardo-renacentista y la de la maravilla, propuestas por Tasso y Marino respectivamente.

Capítulo I

Ars barroca: temas, géneros, técnicas y ese non so che orientados hacia una poética de la maravilla

Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,
excerpam numero: neque enim concludere versum
dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.
Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem.
(Horacio, *Sermones* I, 4, 39-44)

Toda manifestación literaria que represente un cambio respecto a la precedente debe ser estudiada a partir de su relación con esta última. Esto servirá como punto de partida para comprender una nueva estética, así como su gestación. Si a través de los siglos la poesía barroca o conceptista ha sido considerada de mal gusto a causa de lo rebuscada y oscura que se presenta ante de los ojos de la posteridad, habrá que preguntarse con respecto a qué es rebuscada y oscura. Una herramienta siempre útil para dicho estudio resultan las poéticas y tratados de los preceptores, teóricos o críticos de las diversas estaciones de la literatura.

En la presentación de esta investigación he mostrado, con una cita de Muratori, que el gran «pecado» de los poetas barrocos fue alejarse de los modelos petrarquistas en boga durante la primera mitad del *Cinquecento*. Justamente en este punto convendría recordar las fechas de publicación de los principales tratados y cancioneros tanto del *Cinquecento* petrarquista como del *Seicento* barroco. Mientras las *Prose della volgar lingua* fueron publicadas por Pietro Bembo en 1525 y las rimas de Giovanni della Casa en 1558; Giambattista Marino publicó la última edición de *La lira* en 1615 y Claudio Achillini sus rimas en 1632, en contraposición al tratado *Delle acutezze* de Matteo Peregrini, que vio la

luz hasta 1639.⁶

Ambas dicotomías son evidencia de la desigualdad que existe entre ellas a pesar de la causalidad de las mismas. Por un lado la estética de la poesía del *Cinquecento* nace de la canonización de Petrarca como modelo literario. En cambio, en el caso de la poesía del *Seicento* se advierte la ausencia de una autoridad como la de Bembo, puesto que sólo se puede hablar de una poética póstuma que trata de dar un orden a lo que empezó, no como un choque de teóricos, sino de poetas. Luego entonces el estilo barroco podría considerarse un proceso natural surgido del desgaste de la imitación petrarquista, cuyo punto de enlace con el Renacimiento se halla en la experiencia manierista de Torquato Tasso. Es decir que no existe una ruptura, sólo una transición.

I.1. Degeneración de la imitación petrarquista y de los contenidos renacentistas

La modernidad barroca opta, principalmente, por la experimentación de las formas, la lengua y los temas ya canonizados en el siglo XVI. Un elemento sin duda importante es la aparición de la *Poética* de Aristóteles. Ésta, puesta en circulación desde las últimas décadas del *Quattrocento*, influyó, con sus numerosas traducciones desde 1498 a 1549,⁷ en la literatura italiana, mucho antes que en la de Francia del periodo neoclásico. Aunque sea Tasso uno de los primeros en refutar lo dicho por Aristóteles, el estagirita continúa siendo una autoridad hacia los últimos años del *Cinquecento*.

No será hasta Battista Guarini, el cual no parecería inapropiado considerar el primer poeta del barroco italiano, que la lectura de la *Poética* comenzará a tomar un rumbo distinto: puntualmente la de ser la base de la experimentación. *Il pastor fido*, obra capital de Guarini, es la gran precursora del gusto *secentesco*, y no solamente por su materia pastoril,

⁶ Tomo de ejemplo a Giovanni della Casa por ser uno de los máximos exponentes de la lírica petrarquista. Por otro lado *La lira* de Marino representa una de las primeras manifestaciones de esta nueva poesía barroca que, convertida en un modelo a seguir, fue imitada por otros poetas de entre los cuales destaca Claudio Achillini, célebre por su soneto «Sudate, o fuochi, a preparar metalli» citado por Manzoni en el capítulo XXVIII de *I promessi sposi*. (Alberto Asor Rosa, *La lirica del Seicento*. Roma, Laterza, 1975, p. 69).

⁷ Jon R. Snyder, *L'estetica del Barocco*. Bologna, Il Mulino, 2005, p. 29.

sino por su desafío a la autoridad aristotélica, ya que *Il pastor fido*, al mezclar elementos trágicos (el destino) con cómicos (el enredo amoroso) en un ambiente de pastores nobles, se posiciona, dentro de algunas historias literarias, como la primera tragicomedia de las letras modernas. Y es que no parecería extraño notar la parodia que, en ocasiones, Guarini hace de *Edipo rey*, tragedia canonizada como modelo a seguir por Aristóteles.

En cambio, si se habla de la fortuna de la épica es patente que luego de la *Gerusalemme liberata* los valores heroicos caen en favor de lo risible. Así como la tragedia se desvirtúa al integrar elementos cómicos, lo mismo sucede con la épica. Entonces surge el poema heroicómico cuyo máximo representante fue Alessandro Tassoni con *La secchia rapita*, donde el argumento alto, causado por un elemento trivial, ridiculiza la solemnidad de la poesía épica:⁸

Vorrei cantar quel memorando sdegno
ch'infiammò già ne' fieri petti umani
Un'infelice e vil secchia di legno,
che tolsero ai Petroni i Gemignani.
Febo che mi raggiri entro lo 'ngegno
l'orribil guerra e gli accidenti strani,
tu che sai poetar, servimi d'aio,
e tiemmi per le maniche del saio.

(Alessandro Tassoni, *La secchia rapita* I, 1)⁹

Además del rechazo de Guarini y Tassoni hacia las reglas aristotélicas que conciernen al género de una obra, la experimentación opera a nivel métrico. Gabriello Chiabrera, considerado el clasicista del siglo, no puede dejar de considerarse un poeta barroco sólo porque su poesía no sea del todo conceptista. Si bien Chiabrera es el precursor de la *canzonetta*, cara al gusto del *Settecento*, no es posible decir que su producción poética tenga fuertes lazos con la poesía renacentista: la novedad de Chiabrera está en sus experimentos métricos. El ejemplo más claro sería «Belle rose porporine» donde la alternancia de

⁸ Tanto Francesco de Sanctis como Bruno Migliorini (*Storia della lingua italiana*, p. 437) coinciden en que durante el *Seicento* el nuevo poema heroicómico (Tassoni, Bracciolini, Lalli, Dottori) tuvo más éxito que la épica (Chiabrera, Lippi, Neri, Corsini), debido a la pérdida del sentir patriótico.

⁹ Cito de la edición de Salani, 1964.

octosílabos y tetrasílabos, que intentan emular el ritmo trocaico latino, llama la atención por ser un ritmo compuesto por versos que no habían sido usados desde el *Quattrocento*:

Belle rose porporine,
che tra spine
sull'aurora non aprite;
ma, ministre degli amori
bei tesori
di bei denti custodite:
Dite, rose preziose,
amorose,
dite, ond'è che s'io m'affiso
nel bel guardo vivo ardente,
voi repente
disciogliete un bel sorriso?

(Gabiello Chiabrera, *Scherzi II*, XL vv. 1-12)¹⁰

Al análisis métrico debe sumarse, a propósito de esta investigación, el análisis retórico. La metáfora desempeña un papel importante (en este caso rosas-labios por su color y acción compartidos), sin embargo al comparar estos versos con los de la tradición petrarquista no se puede percibir una innovación temática. Petrarca dice:

Et le rose vermiglie infra la neve
mover da l'òra, et discovrir l'avorio
che fa di marmo chi da presso 'l guarda;

(Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* CXXXI, 8-10)¹¹

Las metáforas usadas por Petrarca pueden considerarse aún más rebuscadas o artificiosas que las del mismo Chiabrera, pues en Petrarca las rosas (los labios) que se abren entre la nieve (la piel del rostro) descubren el marfil (los dientes, es decir la sonrisa) que convierte a quien lo mira en mármol. Por consiguiente los versos de Chiabrera parecen corresponder a una poesía moderada, es decir fuera del canon del *troppo* que Muratori vitupera. Ahora bien, esta poesía del *troppo* no puede entenderse si solamente se considera la *elocutio* y se deja de lado la *inventio*. Los poetas petrarquistas del *Cinquecento* toman, sobre todo, los

¹⁰ Las citas de Chiabrera provienen de la edición de *Maniere, scherzi e canzonetti morali* a cargo de Giulia Raboni. Milano, Guanda, 1998.

¹¹ Cito de la edición de Einaudi, Torino, 2014. De ahora en adelante *RVF*.

modelos de belleza que Petrarca expone, de tal manera que muchas de las metáforas son cristalizadas. Entonces, a través de formulas similares se recrea una y otra vez la imagen de Laura unida a una concepción diferente del amor respecto a los cánones medievales. En conclusión, el petrarquismo agota y elimina la posibilidad de *inventio* y pone todas sus fuerzas en la *elocutio* de manera que una paulatina e insostenible deformación de ésta última que, a su vez, tiende a sobrecargar el objeto artístico, exige una renovación en la *inventio* y por consiguiente en el ideal de belleza.

Jon Snyder en la introducción a *L'estetica del barocco* cita una epístola del cardenal Pietro Sforza Pallavicino donde se demuestra que lo bello para un artista del siglo XVII, como Bernini, es lo verosímil, a tal grado que una mosca supera a una escultura por el mero hecho de ser real¹². No obstante en su *Trattato dello stile e del dialogo* Pallavicino sostiene que no es la belleza lo que el verdadero poeta debe buscar, sino la novedad (lo cual concuerda con el proyecto de Guarini y Tassoni). Para ejemplificarlo, Pallavicino cita un verso de Petrarca: «né più bevve del fiume acqua che sangue» y comenta: «Ma qual bellezza in un tal oggetto si scorge? Certamente moverebbe a schifo, e ad orrore il vedere un uomo ber l'acqua d'un fiume infetta di sangue umano. Per tanto, non la bellezza, ma bensì la novità, come io dissi, ricercasi».¹³

De estos dos puntos de vista de Pallavicino puede deducirse esta nueva estética. Tenemos para la *inventio* una supresión total de los cánones petrarquistas. Ejemplos podrían citarse al menos dos: «Tirsi morir volea» de Battista Guarini y «Bella schiava» de Giambattista Marino. La de Guarini es un fiel reflejo del nuevo gusto barroco, pues toda la sutileza del petrarquismo respecto al deseo sexual se evapora, lo que da paso a una poesía más clásica, influenciada por el erotismo de autores como Ovidio y Propertio. «Tirsi morir volea» no es más que la descripción velada del acto sexual:

Tirsi morir volea,

¹² Jon R. Snyder, *op. cit.*, pp. 11-15.

¹³ Pietro Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*. Roma, Stamperia del Moscardi, 1662, p. 80.

gli occhi mirando di colei che adora;
quand'ella, che di lui non meno ardea,
gli disse: «Ohimè, ben mio,
deh non morire ancora,
ché teco bramo di morir anch'io».

(Battista Guarini, «Tirsi morir volea» vv. 1-5)¹⁴

y de su consiguiente orgasmo:

la bella Ninfa sua, che già vicini
sentia i messi d'Amore,
disse con occhi languidi e tremanti:
«Mori, ben mio, ch'io moro»;
cui rispose il Pastore:
«Et io, mia vita, moro.»
Così moriro i fortunati amanti
di morte sì soave e sì gradita,
che, per anco morir, tornaro in vita.

(vv. 11-20)

No se trata de un canto carnavalesco como los de Lorenzo De' Medici o de uno de los sonetos de Aretino, más bien de poesía seria, de ahí que el argumento no sea explícito. Frente a los cambios que trajo la Contrarreforma al campo de las letras, nace un gusto por la poesía lasciva siempre velada por «agudas» metáforas que hacen cada vez más oscura su comprensión, a la vez producto de un siglo encaminado hacia la modernidad pero frenado por la corrupción, y censura eclesiásticas.

El soneto de Marino, en cambio, se mantiene sobre la línea del petrarquismo en lo que se refiere a la *elocutio*, pero en lo referente a la *inventio* se comprueba lo dicho por Pallavicino: que hay una búsqueda de la novedad por encima de la belleza, o bien, que la belleza, como en el caso de los héroes de Tassoni, cambia radicalmente respecto al gusto renacentista. Sea como sea, se mantiene el gusto por la innovación, en este caso lograda a través de la rareza del objeto:

Nera sì, ma se' bella, o di Natura
fra le belle d'Amor leggiadro mostro.
Fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura

¹⁴ Franca Angelini, *Il teatro barocco*. Roma, Laterza, 1975, p. 11.

presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro.
(Giambattista Marino, *Amori* XXIV vv. 1-4)¹⁵

Tanto *ebeno* como *avorio* son palabras de uso Petrarquista. La primera de ellas es usada por Petrarca para describir el negro de las cejas «hebeno i cigli» (*RVF* CLVII, 10), mientras que la segunda, como en el noveno verso del soneto, arriba citado, de Petrarca, sustituye a la piel blanca. En estos versos de Marino hay una transgresión total del uso de estas palabras. El *ebeno* describe ahora el negro de la piel; un negro que oscurece con su brillo el color blanco del marfil. El arte de este verso va más allá de un frío uso de figuras retóricas (en este caso del oxímoron), ya que es un intento por reorganizar la lírica petrarquista en búsqueda de un lugar en la tradición frente a los problemas de una poesía renacentista ya superada.¹⁶

Finalmente, si se ha de tomar en cuenta la innovación en el campo de la *elocutio* habrá que recordar un soneto más: «Entra per nera e sconosciuta bocca» de Claudio Achillini. Éste sorprende por la similitud que existe entre una cueva que explota con dinamita y un corazón que explota por un beso:

Entra per nera e sconosciuta bocca
e in sotto al muro ostil duce tiranno,
e con industrie e vigilato affanno
v'aggiusta un muto foco e poi ne sbocca.
Ma non sì tosto una favilla tocca
l'incendiōso e prigioniero inganno,
che in un solo momento, eterno al danno,
crepa il suol, tuona il ciel, vola la ròcca.
Portai del cor nel più secreto loco
semi di foco e ne cercai lo scampo
per non esser d'un cieco e scherzo e gioco.
La favilla di un bacio accese il lampo
in su la mina e publicossi il foco;
ed ecco Amor trionfante in campo.

(Claudio Achillini, «Entra per nera e sconosciuta bocca»)

¹⁵ Tomada de la edición de Rizzoli, Milano, 1982 a cargo de Alessandro Martini.

¹⁶ Además de la experimentación que hace Marino del canon de belleza petrarquista, no hay que olvidarse de *Cantar de los cantares* (I, 5): «Soy morena, pero hermosa». (La traducción del verso es de V. Morla y proviene de la *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009).

El *topos* amor-muerte del soneto de Achillini no es una novedad, pues dicho *topos* se halla desde la poesía del *Duecento*. La innovación de este soneto está en la unión de dos conceptos cuya afinidad semántica es nula, gracias al uso de metáforas. Cara al siglo, como se verá más adelante, es la palabra *ingegno*, puesto que sólo a partir del ingenio del poeta dos elementos tan dispares podrán conjugarse en una sola idea. Justamente estas conjunciones, que por diferir tanto parecen oscuras, fueron consideradas por Muratori elementos de una poesía del *tropo* a la cual la historia ha querido llamar conceptista.

I.2. La teorización del Conceptismo durante la segunda mitad del *Seicento*

La denominación dada a la poesía que desde el *Settecento* fue blanco de innumerables críticas por parte de los arcádicos, quienes la consideraban una poética del *tropo* y *metaforuta*, no fue la de Barroco hasta el siglo XIX. En un primer momento este nuevo estilo de poesía fue llamado conceptismo a causa de la importancia que tenía el «concepto» como elemento desencadenante de estupor, sorpresa y maravilla.

Herederos de la cultura humanista y renacentista, durante la segunda mitad del *Seicento*, surgió una tríada de críticos en la península itálica: Matteo Peregrini, Pietro Sforza Pallavicino y Emanuele Tesauro; y otros dos fuera de ella (en Polonia y España): Matteo Sarbiewski y Baltasar Gracián. Fue a partir de la erudición y la *auctoritas* de los clásicos como Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano, que los teóricos del conceptismo intentaron definir la estética de dicha poética, conocida también como teoría de la punta.¹⁷

En estos tratados fueron acuñados y reutilizados muchos de los términos que forman parte del vocabulario de la estética barroca literaria. Entre estos vocablos se recuerdan: concepto, *acumen* (y sus derivados argucia y agudeza), novedad, *ingenium* como

¹⁷ Hacia el final del siglo XVI existe una discusión sobre las diferencias entre la retórica y la poética. Según Snyder en estas discusiones deben buscarse las raíces del Barroco, ya que la estética de éste puede tomar su genealogía de Aristóteles (*Poética y Retórica*), Platón (*República y Simposio*); Cicerón (*De oratore* y *De inventione oratoria*), Quintiliano (*De institutione oratoria*); Horacio, Ovidio, Marcial; Tácito, Suetonio, Plinio y Séneca.

complemento de *ars* y por consiguiente metáfora, retórica y dialéctica.

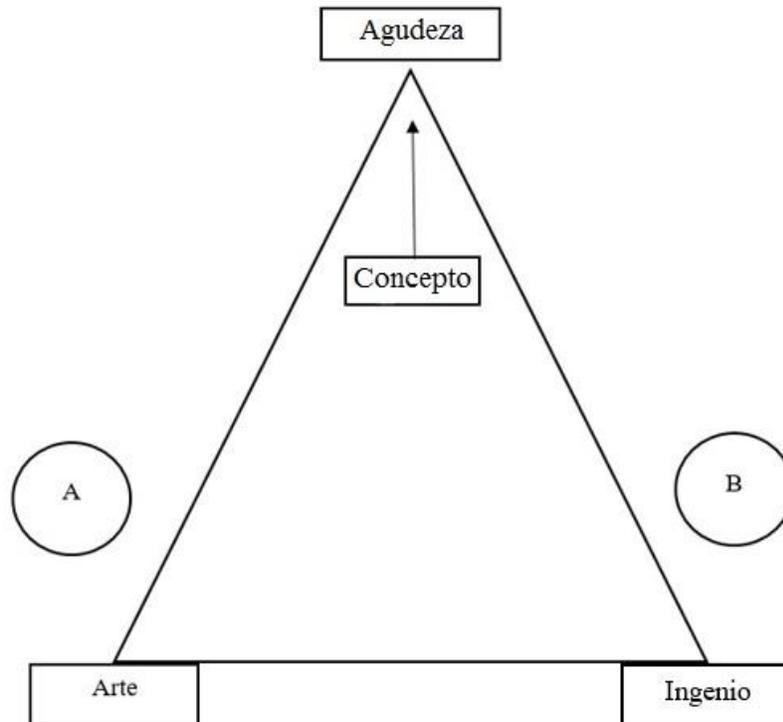
Sin embargo, algunos de éstos como «concepto» y «agudeza» tienen la desventaja de ser muy similares, lo cual lleva constantemente a una confusión por parte de los críticos, puesto que cada uno de ellos otorga una acepción distinta a los elementos que conforman esta poética de la maravilla. Por ejemplo, en su tratado *De acuto et arguto* (1626), Sarbiewski, siguiendo a Cicerón, hace la comparación entre agudezas y argucias: con las primeras se refiere a las sentencias que tienen como fin el enseñar y con las otras las que miran al deleitar.¹⁸ Contrariamente, Pallavicino usa los términos agudeza y concepto indistintamente y los define como «osservazione meravigliosa raccolta in un detto breve»,¹⁹ mientras Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* dice que el concepto es «un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos».²⁰

En realidad, tratar de consolidar las teorías de estos cinco tratadistas resultaría laborioso y desviaría el presente trabajo de investigación de su principal objetivo, de manera que me limitaré a exponer de manera general los procedimientos para llegar a lo que Giambattista Marino definía como maravilla. Para comprender mejor, y tratar de unificar, habrá que imaginar un triángulo en cuya cúspide se encuentre la agudeza, producto del concepto, creado a partir de la unión de dos elementos con nulas, o pocas, afinidades semánticas. De hecho el concepto y la agudeza podrían considerarse como parte de lo mismo, pues mientras etimológicamente el concepto es la unión de dos elementos, la agudeza es la punta que une en sí ambos extremos de un cuchillo:

¹⁸ Jon R. Snyder, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 54-57.

²⁰ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (I), edición de Evaristo Correa Calderón. Madrid, Castalia, 2001, p. 55.



En la parte inferior están las bases de las que todo poeta precisa para poder conjugar los elementos A y B rumbo a la agudeza: el arte y el ingenio. El arte es la técnica o *trivium*, pues todas las disciplinas de éste son necesarias para la escritura: la gramática es la base de todo poeta, y si por ésta debe entenderse el conocimiento del latín no habrá que perder de vista el vocabulario, sintaxis y artificios métricos latinos presentes en la poesía del siglo XVII; finalmente, como dice Gracián, «Atiende de la Dialéctica a la conexión de términos para formar un sylogismo, y a la Retórica al ornato de palabras para componer una figura».²¹ Por otra parte ingenio, *nonsoché* o furor poético, entendidos como la capacidad innata del verdadero poeta o creador, deben acompañar siempre al arte como el arte al ingenio, dado que de lo contrario el producto sería muy frío o catastrófico:

Da Platone e Aristotele in poi, *arte* significa un insieme di regole e tecniche che si applicano universalmente nella produzione di opere corrispondenti alla facoltà che tale arte intende regolare. L'ingegno è invece, come si è già visto nelle opere di Patrizi e Peregrini, una forza naturale dell'essere umano: *ingegno* significa *natura* o *physis*, una facoltà mentale innata che non si può acquistare tramite lo studio e

²¹ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 140.

che non può essere soggetta a nessun sistema di regole artisticotecniche (geni si nasce, insomma).²²

Dentro de los elementos retóricos usados por los poetas barrocos destaca la metáfora, definida por Emanuele Tesauro «il più ingegnoso, et acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale, et giovevole: il più facondo, et fecondo parto dell'humano Intelletto».²³ Ésta consiste, esencialmente, en una *translazione* (término utilizado ya por Tasso en su arte poética) del significado a otro significante a través de la similitud que un tácito objeto A pueda tener con un objeto B cuya conjunción genere un objeto C, justo aquel que será evocado por el poeta.²⁴

La construcción de la metáfora vendría a ser también una metáfora de la construcción del concepto, pues concepto, según Sforza Pallavicino, debe entenderse como una punta formada a partir de dos elementos, que hiera al lector: «ma quello che da noi si chiama concetto riceve il suo pregio dal ferir l'animo dell'auditore con qualche meraviglia particolare».²⁵ Empero, esta herida se distingue, según Gracián, por ser de carácter intelectual: «Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres conocibles extremos, expresada por el acto del entendimiento».²⁶ El concepto entonces es la idea que acoge y destila los frutos de la

²² Jon R. Snyder, *op. cit.*, p. 70.

²³ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*. Venezia, Presso Paolo Badiglioni, 1663. p. 245.

²⁴ Sin embargo el modo de hacer traslaciones no es azaroso sino que, en cambio, a cada una de ellas debe de subyacer un sentido determinado por una relación lógica entre el concepto y su hechura: «Se il soggetto è nobile et magnifico, nobile convien che sia l'obietto rappresentato nella Metafora, come quella di Telefo, regnant capuli, cioè, le spade oggidì regnano: per dir ciò che disse à Romani il Capitan Francese; se in armis ius ferre; et omnia fortium virorum esse. Et Ovidio chiamò il quarto cielo regiam solis; et Seneca, templa aetheris, il ciel supremo. Se il soggetto è vile et servile, vili altresì saran le Metafore. Como Sterquilinium publicum, per sordido Lenone. Et Laberio chiamò una vecchia impudica et brontolosa, grunnientem scropham [...]. Ma se il soggetto è horribile, et pernitioso, fieri et horribili vocabuli haurà il Translato. Come Catilina fu appellato dal console, pestis patriae: monstrum et prodigium urbis [...]. Se piacevole, piacevuoli, et liete sian le parole. Come il prata rident [...]. Similmente, se affettuosa è l'oratione, affettuosi e teneri esser vogliono gli suoi Translati. Come appresso Plauto; meum corculum: ocellus meus [...]. Che se alcun soggetto si deve sterminatamente esaggerare, ti ha lecito di vibrar metafone rigonfie: ò nella grandezza, come il bombaghides di Plauto [...]. Per contrario ad apiccolire; servono Translati tenui: come i diminutivi di Aristofane, et la tantula di Plauto, per dinotare una feminetta piccolina» (Emanuele Tesauro, *op. cit.*, p. 167).

²⁵ Pietro Sforza Pallavicino, *op. cit.*, p. 79.

²⁶ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*. México, UNAM, 1996, p. 33.

agudeza y del ingenio.²⁷ Acto seguido Gracián ejemplifica con un verso de Ovidio «O nix, flamma mea»:

Per Gracián un esemplare concetto è espresso nel gioco di parole di Ovidio (*Onix/O, nix*) che si spinge al limite del paradosso, in cui si accostano tre elementi semantici radicalmente diversi tra di loro, quali la pietra nera, la neve bianca e la fiamma. La sovrapposizione dei tre può funzionare in quanto la pietra nasce dalla fiamma (l'onice è d'origine vulcanica) ma ora è fredda e incombustibile, creandosi così un legame con la neve che la sostituisce nella seconda versione paradossale del detto. L'intelletto deve pertanto faticare nel creare un campo di forze ingegnoso, saltando tra un polo e l'altro del rapporto stabilito per tenerli correlati.²⁸

A propósito de esta concepción de la agudeza, Peregrini dice que las palabras al igual que los objetos son pura materia, por lo cual la agudeza se rige solamente del *legamento*. Esto puede ocurrir entre palabras, cosas, o cosas con palabras; ya sea con o sin artificio. He aquí que aparece otro concepto importante de la teoría barroca, que es el del artificio el cual puede entenderse como el procedimiento para crear lo *mirabile*, término usado también por Tesauro e intercambiable por *meraviglia*, siempre y cuando éste sea «grandemente raro».²⁹

Por otra parte, Pallavicino coincide con Gracián y Peregrini cuando éstos aseguran que lo que hiere el intelecto es lo que causa la maravilla; mas difiere con el segundo cuando asegura que también es la novedad y no la belleza la que la causa (*cf.* p. 12). Es decir que la maravilla es hija de la concepción de la agudeza y de la novedad, pues «se manca l'improvviso manca il mirabile che è figlio della novità».³⁰

Torquato Tasso, en su diálogo *La cavaletta overo de la poesia toscana*, entiende la maravilla como un golpe improviso logrado mediante el uso de rimas dulces³¹ las cuales, siguiendo el modelo de la voz, llama agudas:

Tutta volta noi sappiamo che Timoteo dispose in maniera le corde che,

²⁷ Jon R. Snyder, *op. cit.*, p. 74.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Matteo Peregrini, *Delle acutezze*, edición de Erminia Ardissino. Torino, RES, 1997. p. 30.

³⁰ Pietro Sforza Pallavicino, *op. cit.*, p. 81.

³¹ Las rimas dulces son las que antes de la vocal final de la palabra tienen una consonante, mientras que las ásperas son aquellas que tienen dos consonantes.

cominciando da la gravissima, terminava ne l'acutissima: laonde a questa simiglianza le rime gravissime dovrebbero finire ne l'acutissime [...]. Colui ch'è sempre ferito da sezzo, suol preveder il tempo nel quale egli è percosso [...]. Dunque non sempre l'acutezza dee usarsi nel medesimo luogo e tempo, ma diversi.³²

Esta última cita de Tasso arroja otro elemento importante como la *varietas*, sin la cual, en palabras de Gracián, no puede alcanzarse la maravilla a pesar de la presencia del ingenio.³³ Sin embargo la *varietas* puede encontrarse en la *inventio* o en la *elocutio*, como en el caso ejemplificado por Tasso.

Ahora bien, así como de la *varietas*, podría hablarse de la *imitatio*, de la digresión, de la *amplificatio* o de la función del poeta según el punto de vista de los teóricos barrocos, de tal forma que el presente capítulo podría crecer hasta desviarse completamente de su objetivo de introducir a la concepción de poesía en el siglo XVII. Por esta razón sería oportuno concluir con que la maravilla es lo que busca el poeta barroco, más allá de una enseñanza moral. Y en caso de que esta enseñanza moral sea buscada se hará siempre a través del impacto causado por la maravilla, casi como se tratara de la catarsis de la tragedia griega.

Esta maravilla, para decirlo con las palabras de Tasso, se consigue gracias a la agudeza encargada de herir el intelecto del lector. El poeta, al mismo tiempo, necesita generar conceptos que desemboquen en este filo agudo. Dicho concepto, tal como lo dice su nombre, es la unión de otros tantos conceptos hechos uno solo mediante el artificio, el cual sólo puede tener éxito si se toman como base la capacidad innata (ingenio) y la técnica (arte) del poeta.

³² Torquato Tasso, *La cavaletta ovvero de la poesia toscana, Dialoghi*. Milano, Mursia, 1991, p. 199. Para evitar ulteriores confusiones con *Scritti sull'arte poetica* del mismo Tasso, usaré la abreviatura *Cavaletta* cada vez que cite el presente diálogo.

³³ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*. p. 26.

Capítulo II

Giambattista Marino: vida y obra de un autor polémico

Las historias literarias resultan útiles para la aprehensión de una serie de conocimientos como nombres de poetas «menores» dignos de analizar. En cambio, parecen arbitrarias cuando se hace una escisión de los periodos con la finalidad de colocar marcas que indiquen dónde termina tal estación literaria para dar paso a la siguiente. Ejemplos de ello se hallan en autores como Petrarca, Tasso o Foscolo cuyas obras, escritas a principios o a finales de sus respectivas centurias, los han llevado a ser considerados autores de transición a caballo entre un siglo y otro.³⁴

El caso de Marino es completamente distinto, pues, no obstante se haya mantenido activo entre 1585 y 1625,³⁵ es considerado el poeta por antonomasia del Barroco italiano. Si bien esta aseveración se valida a través de un recorrido por las recepciones de los distintos críticos, que juzgaron a Marino como el máximo representante de un estilo desarrollado en un siglo, muchas veces parecería no advertirse la relación que tenía Marino con la poética de su tiempo, es decir la renacentista, pero sobre todo tassiana.

II.1. La polémica en torno a Marino y su poética: *marinisti* y detractores
Giambattista Marino nació el 14 de octubre de 1569 en Nápoles, apenas casi seis años después de la clausura del Concilio de Trento.³⁶ Después de haber abandonado los estudios de leyes, a los cuales su padre lo había inducido, en 1585 Marino entró a formar parte de la *Accademia degli Svegliati* con el sobrenombre de Accorto. Después estuvo bajo la protección de Ascanio Pignatelli y de Don Íñigo de Guevara, y más tarde bajo la de Matteo di Capua, príncipe de Conca.³⁷

³⁴ Es muy común hacer dicho corte entre siglo y siglo. Se puede decir, por ejemplo, que, *grosso modo*, allí donde empieza el siglo XIX empieza el Romanticismo, pese a los detalles que podrían rastrear sus orígenes desde el último cuarto del siglo XVIII.

³⁵ Emilio Russo, *Marino*. Roma, Salerno, 2008. p. 18-44.

³⁶ Cfr. *ibidem*, p. 17.

³⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 18-19.

La epístola más antigua que hay de Marino, dirigida a Giambattista Manso (mecenas, protector y amigo de Torquato Tasso, de quien escribió una biografía),³⁸ data de 1593. En ella el poeta de 23 o 24 años deja entrever que para entonces se encontraba desamparado por su padre:

Saprà V.S. ch'io per mia disgrazia mi ritrovo troppo fieramente agitato da moltissimi e gravissimi travagli per esser in rotta con mio padre, le tirannie del quale io mi risolvo a non poter più tollerare. Per la qual cosa, dovendo io sodisfare ad alcune mie estreme necessità, priegola per quella innata magnanimità ch'in lei ho sempre veduto rilucere, mi favorisca imprestarmi per lo spazio di quindici giorni quattro ducati, infino a tanto ch'io con lui mi rapacifichi.³⁹

Las figuras de Giambattista Manso y Camillo Pellegrino, defensor de la *Gerusalemme liberata* en su tratado *Il Carrafa ovvero de l'epica poesia*,⁴⁰ son de suma importancia para la formación del joven Marino. A partir de otras cartas dirigidas a Manso en 1594 puede saberse que Marino no sólo participó de la edición de uno de los diálogos de Tasso (*Il Manso ovvero dell'amicizia*), sino que también lo conoció, aunque ya en sus últimos años:

Il dialogo del Tasso sarebbe già, due mesi sono, uscito alle stampe, ma 'l signor Orazio d'Afelto mi disse che esso autore aveva intenzione d'aggiugnervi dentro un non so che, e pregommi strettamente ch'io dovessi trattener l'impressione [...]. Honne anche parlato con lo stesso signor Torquato, a cui dicendo io ch'era per mandar fuori questa sua opera per ordine di V.S. illustrissima, mostrò d'averne sommo piacere, promettendomi di risolvere quanto prima.⁴¹

Estos primeros años en la corte de Nápoles son de suma importancia para comprender el ambiente en el que Marino dio sus primeros pasos como poeta. Corría la última década del siglo XVI y la figura de Torquato Tasso era celebrada por toda Italia. No hay que perder de vista que al hablar de Tasso no se trata solamente del gran poeta del momento, sino también de un teórico empeñado en defender su obra capital, *Gerusalemme liberata*, frente a las críticas que suscitó la redacción de un poema épico, como lo demuestran sus diálogos

³⁸ *Idem.*

³⁹ Giambattista Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, p. 3.

⁴⁰ Emilio Russo, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ Giambattista Marino, *op. cit.*, p. 13.

acerca del arte poética, los cuales debieron de haber sido un gran referente en las cortes de Italia, entre ellas la de Nápoles,⁴² ciudad natal de Tasso. Dice Marco Corradini:

E sicuramente il periodo del tirocinio mariniano, trascorso in una città che custodisce con attenzione la propria memoria letteraria e nello stesso tempo appare dedita al culto del Tasso, ha il suo peso sul fatto che Torquato, nel passo dell'*Adone* che celebra i cigni di Apollo, venga definito, con chiara intenzionalità, «di Partenope un figlio», malgrado sia posto tra i ferraresi Ariosto e Guarini; definizione nella quale si può forse indovinare anche un elemento proiettivo.⁴³

Además del paso del poema *Adone*, citado por el estudioso, donde Marino expone el canon de poetas italiano, el poeta desde 1598, en una epístola dirigida a Matteo di Capua, deja entrever sus principales influencias literarias hasta ese momento, mediante la imitación y uso de conceptos típicos en otros autores. La epístola es escrita mientras el napolitano se encuentra en la prisión de la Vicaria por causas desconocidas, de las que al menos existen dos hipótesis: una de ellas ve a Marino acusado de sodomía, y la otra habla de una tal Antonella Testa muerta a los seis meses de embarazo.⁴⁴ Se trata de una epístola métrica escrita en forma de capítulo con ese mismo tono que caracterizaba a Francesco Berni, a quien Marino invoca directamente: «O Bernia, che cantasti de l'anguilla/ so ch'un ciel ti parrebbe a fronte a questo/ la grotta di quel prete da la villa».⁴⁵ El segundo verso hace referencia a un capítulo en el que Berni narra que en su viaje a Povigliaro fue alojado por un fraile en un lugar de lo más desagradable:

«Dove abbiám noi, messer», dissi, «a dormire?».
«Venite meco la signoria vostra»,
rispose il sere; «io vel farò sentire».
Io gli vo dietro e 'l buon prete mi mostra
la stanza ch'egli usava per granaio,
dove i topi facevano una giostra.
[...]
Eravi un destro, senza riverenza,

⁴² Marco Corradini habla de tres estancias de Tasso en Nápoles: 1588, 1592 y 1594 (Marco Corradini, *In terra di letteratura, poesia e poetica di Giovan Battista Marino*. Lecce, Argo, 2012, p. 137)

⁴³ *Ibidem*, p. 138.

⁴⁴ Emilio Russo, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁵ Giambattista Marino, *op. cit.*, p. 19.

un camerotto da cesso ordinario,
dove il messer faceva la credenza;
la credenza faceva nel necessario,
intendetemi bene, e le scodelle
teneva in ordinanza in su l'armario.
(Francesco Berni, *Rime* LI vv. 88-93, 97-102)⁴⁶

De la misma forma Marino compara la prisión con el infierno, lo cual trae inmediatamente a la memoria a Virgilio («La grotta a punto par de la Sibilla»⁴⁷) y al propio Dante. Bastaría añadir, finalmente, la figura de Petrarca («e volo sopr'al ciel e giaccio in terra»⁴⁸).

Después de ser liberado a finales de 1598, en 1600 Marino fue arrestado de nueva cuenta. Esta vez por haber falsificado documentos que habrían salvado de la pena de muerte a un amigo suyo: Marc'Antonio D'Alessandro. Al final Marino escapó de la cárcel pero tuvo que abandonar Nápoles y huir hacia Roma.

Emilio Russo dice en *Marino* que el año de 1602 fue crucial para la carrera del napolitano como poeta. Para ese entonces el napolitano se encontraba en Roma bajo la protección de Melchiorre Crescenzi, clérigo de cámara del papa Clemente VIII Aldobrandini, a quien dedicó la primera parte de sus *Rime*. Éstas fueron publicadas en dos partes durante un viaje de Marino a Venecia; la primera, dividida en *Rime Amoroze*, *Boscherecce*, *Maritime*, *Eroiche*, *Lugubri*, *Morali*, *Sacre*, *Proposte* y *Risposte*, contiene 456 sonetos, frente a la segunda que consta de 18 canciones y 205 madrigales. Acto seguido a la publicación de las *Rime*, el poeta pasa a los servicios del cardenal Pietro Aldobrandini. En estos mismos años anuncia su proyecto de poema épico: *Gerusalemme distrutta*, un poema de marca tassiana acerca de la conquista de Jerusalén por parte del emperador Tito. La redacción de dicho poema comienza durante los años inmediatos a la publicación de las *Rime*.

En 1606 Pietro Aldobrandini, en compañía de su séquito y de Marino, se transfirió de

⁴⁶ Cito de la edición de Danilo Romei. Milano, Mursia, 2005.

⁴⁷ Giambattista Marino, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 18.

Roma a Ravena a causa de la elección del nuevo papa Paolo V, quien no favorecía al cardenal. A lo largo de su estancia en Ravena el napolitano realizó numerosos viajes a Venecia, Rimini, Mantua, Bolonia, Módena y Parma, donde conoció a Tommaso Stigliani,⁴⁹ rival y principal detractor de la poética marinista.

En 1608 Marino se transfirió a la corte de Carlo Emanuele I de Saboya en Turín, para celebrar las nupcias entre Isabella y Margherita de Saboya con Alfonso d'Este y Francesco Gonzaga, respectivamente. Con una serie de epitalamios y un encomio a Carlo Emanuele, conocido como *Il ritratto di Don Carlo Emanuele* publicado en el otoño de 1608, Marino se granjeó la simpatía del duque quien le otorgó el 11 de enero de 1609 la distinción de la *croce dei Santi Maurizio e Lazzaro*, misma que le dio el rango de caballero.⁵⁰ Sin embargo dicho nombramiento, además de la creciente fama de Marino dentro de la corte de Carlo Emanuele, provocó envidia en el resto de los cortesanos, a tal grado que en ese mismo año Gasparo Murtola arremetió contra Marino intentando asesinarlo con una pistola. Al final Marino sobrevivió y Murtola fue encarcelado. No obstante, a raíz de aquel accidente se hallan algunas epístolas del napolitano dirigidas a Fortuniano San Vitali, a Andrea Barbazza y al mismo duque de Saboya. En la carta a Carlo Emanuele, titulada *Autodifesa contro il Murtola*, se lee a un Murtola envidioso e hipócrita frente a un inocente Marino cuyo único despropósito fue el haber aconsejado a Murtola –quien anteriormente le había pedido su opinión– que no sacara a la luz sus poemas sin antes haberlos revisado varias veces:

Avendo il Murtola, alcuni giorni prima che io venissi a Torino, presentito ch'io insieme con gl'illustrissimi signori cardinali Aldobrandino e San Cesareo doveva esservi di corto, senza nemistá [sic] alcuna precedente, incominciò, non so perché, a seminare di me in molti gentiluomini cattiva opinione; né pensando forse che costoro dovessero poi stringersi in amicizia meco, sí come fecero, si sforzò d'imprimere concetto nella lor mente ch'io fossi non solo nelle lettere ignorante ma ne' costumi intrattabile. I quali sí come poi praticandomi, accortisi nella prova della sua iniquità, me l'hanno referto, cosí parimente ne renderano a V. A. piena e

⁴⁹ Cfr. Emilio Ruso, *op. cit.*, pp. 20-25, 58, 223-224.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 26-27, 87-91.

indubitata fede ogni volta ch'Ella la chieggia. Giunsi finalmente; e come ch'egli venisse spesse volte a visitarmi, io nondimeno, per la contezza che delle sue qualità [sic] aveva, fuggiva l'occasione e volentieri da tal conversazione mi allontanava; infino a tanto che, richiesto da lui del mio parere sopra una sua canzone stampata, sí come uomo schietto e libero animo, lo feci amorevolmente accorgere di molti errori non pur grammaticali nell'elocuzione ma puerili nelle desinenze.⁵¹

En dicha carta Marino narra los malentendidos que generaron la enemistad entre ambos, la cual los llevó a un intercambio de poemas de diatriba. Se menciona también un discurso escrito por Murtola que lleva por título *Epilogo della vita del Marino* «dove, oltre molte mentite che dice intorno alla mia qualità [es Marino quien habla], si sforza di dimostrare ch'io sia non solo un scelerato ma un eretico»,⁵² discurso al cual Marino califica de difamatorio. Finalmente el napolitano habla de la intención de Murtola de asesinarlo no obstante se tratara de una rivalidad que no debía de llegar a que uno atentara contra el otro:

[Murtola] doveva venir con l'epistole e non con le pistole, con lo stile e non con lo stiletto, con l'arco e non con l'archibugio: dico con l'arco della lira, stromento con cui s'interneriscono gli animi e non con quello della faretra, arnese con cui s'uccidono i pitoni. Non seppe egli meco con le forze dell'ingegno contendere: è ricorso alle tradigioni ed alle insidie.⁵³

Aquel choque poético entre Marino y Murtola ha sido recogido en la *Murtoleide* y la *Marineide*, publicadas en un mismo volumen en 1629: *La Murtoleide, fischiate del cavalier Marino, con la Marineide, risate del Murtola, con nuova aggiunta*.⁵⁴ De entre los sonetos del napolitano agrupados en este volumen, la crítica ha elogiado la *fischiate* XXXIII, cuyo primer terceto sintetiza la visión del poeta conceptista respecto a la poesía:

È del Poeta il fin la meraviglia:
parlo dell'eccellente, non del goffo,
chi non sa far stupir vada à la striglia.

⁵¹ Giambattista Marino, *op. cit.*, p. 70.

⁵² *Ibidem*, p. 76.

⁵³ *Ibidem*, p. 79.

⁵⁴ Alberto Asor Rosa, *La lirica del Seicento*. Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 30.

(*Murtoleide*, XXXIII vv. 9-11)⁵⁵

Sin embargo, no obstante el triunfo de Marino sobre Murtola, se remontan a estos años un par de polémicas que llevaron a Giambattista a una nueva estadía en prisión, esta vez en Turín. En la misma carta al duque Carlo Emanuele arriba citada, como señala Emilio Russo, el napolitano habla de una serie de textos apócrifos que habrían de traerle problemas con la Inquisición. Pero no fueron estos textos, aparentemente obscenos, los que lo llevaron a ser encerrado, sino la aparición de otro identificado por Traiano Boccalini como *La gobbeide* en la cual «L'accusa, come si intende da diverse fonti, era quella di aver spinto la licenza poetica fino ad oltraggiare la persona del duca».⁵⁶ Marino fue llevado a prisión en 1611 y liberado en junio del año siguiente.⁵⁷

Una vez fuera de la prisión y reconciliado con el duque, Marino trabajó en la redacción de *Dicerie sacre*, un conjunto de prosas religiosas divididas en tres partes (*La pittura, La musica e Il cielo*). Sobre ellas dice Russo: «Era una mossa che mirava a sormontare le pendenze esistenti al Sant'Uffizio e i segnali non amichevoli che giungevano da Roma».⁵⁸ Acerca de las *Dicerie sacre* me parece oportuno señalar el comentario de Giovanni Pozzi, uno de los grandes críticos de Marino en el *Novecento*, al cual Corradini parafrasea de esta manera:

Ancora Giovanni Pozzi, come abbiamo già visto, ci illumina sull'origine, romana o ravennate che sia, delle *Dicerie sacre*, nate dal desiderio di emulazione di un Tasso il quale fu il primo uomo di lettere laico della sua epoca a dedicarsi a studi sacri, impegnandovisi ben di più che non i tanti letterati chierici preconziari.⁵⁹

Corradini habla de una dependencia de Marino de los modelos tassianos que poco a poco se fue disolviendo. El crítico cita una de las epístolas más famosas del napolitano

⁵⁵ Tomo la cita de Giambattista Marino y Gasparo Murtola, *La murtoleide fischiate del cavalier Marino con la marineide risate del Murtola con nuova aggiunta*. Torino, Spira, 1629. Misma edición citada por Alberto Asor Rosa y digitalizada por archive.org.

⁵⁶ Emilio Russo, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁵⁷ Para más información sobre la estancia de Marino en prisión *ibidem*, pp. 112-115.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 110-119.

⁵⁹ Marco Corradini, *op. cit.*, p. 140.

como muestra de ello: «Pochi uomini di grido o d'ingegno grande si sono applicati a far postille, annotazioni o scolie [*sic*] sopra libri non composti da loro. Percioché chi può volar con le penne proprie, non deve andar mendicando l'altrui». ⁶⁰

Esta epístola dirigida al amigo Bernardo Castello ⁶¹ fue escrita en 1613, mientras que las *Dicerie sacre* fueron publicadas en 1614, mismo año en el que una tercera parte de las *Rime* de 1602 vio la luz bajo el título de *Lira*. Emilio Russo hace un parangón entre los sonetos inaugurales de las *Rime* de 1602 y la *Lira* de 1614, el cual arroja como resultado el «passo d'addio alla lirica da parte del Marino indirizzatosi negli anni seguenti a progetti di grande scala». ⁶² Por el contrario Marco Corradini, con base en la epístola a Castello, sitúa en 1614 el abandono del ambicioso proyecto épico de la *Gerusalemme distrutta*, lo cual, por consiguiente, marca el final de la autoridad de Tasso en la obra de Marino. ⁶³ En realidad este soneto inaugural citado por Russo obedece a ambas teorías:

Tempro la cetra, e per cantar gli onori
di Marte, alzo talor lo stile e i carmi,
ma invan la tento, et impossibil parmi
ch'ella giamai risoni altro ch'Amori. ⁶⁴

Se trata de un soneto famoso, posteriormente musicalizado por Monteverdi. Estos primeros cuatro versos tienen un gran parecido con la elegía que abre los *Amores* de Ovidio, donde el poeta latino renuncia a cantar la guerra a causa de los impedimentos de Amor:

Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
Par erat inferior versus; risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.
(Ovidio, *Amores* I, 1; vv. 1-4) ⁶⁵

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 143-144.

⁶¹ *Vid.* la epístola completa en las páginas 129-130 de la edición del epistolario arriba citado.

⁶² Emilio Russo, *op. cit.*, p. 128.

⁶³ Marco Corradini, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁴ Tomo esta primera estrofa del libro de Russo, p. 128.

⁶⁵ Cito de la edición a cargo de Ferruccio Bertini, Garzanti, Milano, 2008.

De modo que resulta difícil saber si el *incipit* de la *Lira* es realmente la despedida de la lírica y/o el abandono de la *Gerusalemme distrutta* en pro de un poema mitológico que miraba a emular a Ovidio; o si simplemente se trata de un *topos*. Sea como sea, el bienio 1613-1614 ha de ser considerado como el periodo en el que Marino decidió dejar de ser un epígono de Tasso para convertirse en el gran precursor del conceptismo en Italia:

E non sarà inutile osservare che, se il Marino avesse persistito nella maniera eroica e condotto a compimento la sua epopea gerosolimitana anziché ampliare il proprio orizzonte dedicando le forze a un differente soggetto, forse non si distinguerebbe oggi dalla schiera degli imitatori della *Gerusalemme liberata*.⁶⁶

A la luz del abandono del proyecto de la *Gerusalemme distrutta*, Marino comenzó a trabajar con un poema de corte ovidiano: *Adone*, del cual se hablará ampliamente. No obstante, a este periodo lleno de cambios para el napolitano debe de agregarse su transferencia a la corte de Maria de' Medici y de su hijo Luis XIII en París a inicios de 1615:

La partenza, seguita a un periodo di malattia, avvenne nei primi del 1615, quando l'Inquisizione chiedeva che il poeta fosse recluso a Torino prima, quindi spedito a Roma. Meglio che un *tour* a la ricerca di legittimazione europea, quella del Marino era di fatto una fuga.⁶⁷

Además del *Adone* destacan durante el periodo parisino *La galeria* y *La sampogna*. La primera de ellas es un ejercicio efrástico por parte de Marino y fue publicada en Venecia en 1619 y posteriormente corregida en 1620,⁶⁸ sin embargo, según lo atesta Emilio Russo se trata de un proyecto cuya redacción se desarrolló entre 1610 y 1614: «L'opera era divisa in *Pittura* e *Sculture*, la prima sezione (suddivisa in *Favole*, *Istorie*, *Ritratti*, *Capricci*) assai più corposa della seconda (*Statue*, *Rilievi modelli e medaglie*, *Capricci*)». ⁶⁹ Por otro lado, *La sampogna*, publicada en París en 1620, aunque anunciada ya desde 1614, dividida en «idilli favolosi» e «idilli pastorali», es una compilación de doce idilios recogidos en un

⁶⁶ Marco Corradini, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁷ Emilio Russo, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁸ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁹ Emilio Russo, *op. cit.*, p. 181-182.

volumen único.⁷⁰

Tras la publicación del *Adone* en 1623, Marino regresó triunfante a Italia: en Turín recibió un collar de oro por parte del duque Carlo Emanuele, en Roma fue nombrado príncipe de la *Accademia degli Umoristi*⁷¹ y en Nápoles de la *Accademia degli Oziosi*.⁷² No obstante el éxito del napolitano a su regreso, éste tuvo que abandonar Roma y refugiarse en Nápoles, ya que los problemas con la Inquisición habían incrementado luego de la publicación del *Adone*.

Marino dedicó los últimos dos años de su vida a la redacción de un poema de argumento religioso *La strage degli innocenti*, sin embargo nunca pudo publicarlo, pues le llegó la muerte el 26 de marzo de 1625, al parecer a causa de una enfermedad en los riñones. *La strage degli innocenti* vio la luz póstumamente, en 1632.⁷³

En resumidas cuentas, la historia nos presenta a Giambattista Marino como un hombre envuelto en polémicas a lo largo de toda su vida: perseguido por la Inquisición y acusado de sodomía, de la muerte de una mujer embarazada, de plagio y de cobardía. Por otro lado, Marino es un claro ejemplo de la vida del cortesano del siglo XVII, donde las buenas relaciones con el príncipe, logradas a través de encomios y dedicatorias, la rivalidad con otros cortesanos y el culto a un poeta consagrado como Torquato Tasso, influyen en la carrera política y por consiguiente poética, para bien o para mal.

Esta introducción a la vida de Marino poco debe importar al lector contemporáneo para interpretar su obra, sino más bien para entender la evolución de la misma. El mérito de Marino como poeta es su versatilidad para tratar ora de temas profanos ora de temas sagrados. Su poética, jamás teorizada a través de un tratado como los de Tasso, se basa en una inversión de los valores renacentistas, de allí la importancia de la interrupción de un poema épico como *Gerusalemme distrutta* en pro de un poema a todas luces lírico como

⁷⁰ *Ibidem*, p. 210.

⁷¹ *Ibidem*, p. 40.

⁷² Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, p. 56.

⁷³ *Ibidem*, p. 59.

Adone.

II. 2. Construcción, estructura y trama del *Adone*

Adone, o *L'Adone* es un poema escrito en octavas que narra el mito de Adonis y Venus. La primera cosa que habría que aclarar sobre *Adone* es que su género no corresponde a ninguno de los tantos que se conocían en el Renacimiento, y *a fortiori* en el mundo clásico. Por ahora basta decir que por su forma se podría hablar de un poema épico; por su estilo, de un poema lírico; por su contenido, de un poema mitológico que, contrariamente al prejuicio que pueda nacer a partir del título, no se limita a un solo mito y ni siquiera a dos. Sin embargo, la diferencia esencial entre las *Metamorfosis* y *Adone* está en la función del mito hacia el final de la obra total; pues mientras el poema de Ovidio encadena una serie de mitos que desembocan en el elogio a Augusto, el de Marino toma el mito de Venus y Adonis con un fin más bien lascivo, y su trama incluye, a la manera del *Decameron*, una serie de mitos que sirven de ejemplos, a veces morales, para entretener al lector; puesto que la narración de una transformación es considerada un don de pocos poetas.⁷⁴ A propósito de los mitos hay que tomar como ejemplo el canto V del *Adone* donde Marino, a manera de digresión, abre un hueco en la historia central de Venus y Adonis e introduce los mitos de Narciso, Ganimedes, Cipariso, Hilas y Atis a través de la voz de Mercurio quien advierte a Adonis acerca de la vana soberbia causada por la belleza:

Del bel, per cui ne vai forse fastoso,
ah non ti faccia insuperbire orgoglio,
però ch'è fior caduco e, se nol sai,
fugge e fuggito poi non torna mai. [...]
E ti vo' raccontar, se non t'aggrava,
ciò che adivenne al misero Narciso
(*Adone* V, 16 vv. 5-8; 17 vv. 1-2)⁷⁵

De manera casi idéntica ocurre en el canto XIX una vez que Adonis ya ha muerto. Apolo,

⁷⁴ Véase en la *Commedia* el canto XXV del *Inferno* (vv. 94-102) cuando Dante narra la transformación de los ladrones en serpientes.

⁷⁵ Todas las citas del *Adone* de Giambattista Marino provienen de la edición de Emilio Russo, Milano, Rizzoli, 2003.

Baco, Ceres y Tetis narran los mitos de Jacinto, Pámpanos, Acis, Polifemo y Galatea, Cálamo y Carpo, Hero y Leandro, y Aquiles a una Venus devastada por la muerte de su amado.

Dichas digresiones, producto de la rescritura de los mitos ovidianos en clave barroca, prolongan cada vez más y más el poema hasta llegar a los 40,984 versos que componen la edición definitiva de 1623. El poema, concebido desde 1596, según lo atesta una carta escrita a Camillo Pellegrino,⁷⁶ fue aumentando desde tres hasta 20 cantos. Estos tres cantos iniciales narrarían «l'innamoramento, gli amori e i godimenti dell'uno e dell'altro e la caccia dell'infelice giovane e la sua morte, col pianto che fa la dea sopra il corpo dell'amato».⁷⁷

La crescita del nuovo poema è ritmata in maniera quasi ossessiva dal confronto con la lunghezza della *Liberata*, vera e propria unità di misura: in tre diverse lettere dei primi mesi del 1615, l'*Adone* risulta essere «poco meno della *Gerusalemme* del Tasso», «né piú né meno quanto la *Gierusalemme* del Tasso» e «poema quanto la *Gierusalemme* del Tasso» [...] Marino [...] ritiene che quelle [opere] di vaste porzioni facciano «scoppio maggiore» [...].⁷⁸

En la edición definitiva, el enamoramiento se narra en el canto III, los amores en los cantos VI, VII y VIII y la muerte en el XVIII. Estos episodios, hoy leídos de manera fragmentaria, son los más conocidos del entero poema, sin embargo, más allá de ser vistos como partes centrales de un único complejo literario, son concebidos como muestras de la gran capacidad lírica de Marino, casi como si el *Adone* fuese una antología de poemas líricos escritos en octavas. Dichos episodios, a veces más largos o más cortos según los criterios de los antologadores que se encargan de seleccionar los versos más importantes del poema, son «L'elogio della rosa» (III, 155-161), en el que Venus elogia a la rosa que le ha herido el pie y por consiguiente le ha permitido enamorarse de Adonis, «Il canto dell'usignolo» (VII, 32-57), y en el que Venus y Adonis consuman el acto sexual (VIII, 90-

⁷⁶ Cf. Emilio Russo, *op. cit.*, p. 251.

⁷⁷ Esta división la explica Marino en una carta de 1605 dirigida a Castello (*apud* Emilio Russo, *op. cit.*, p. 252).

⁷⁸ Marco Corradini, *op. cit.*, p. 145.

149).⁷⁹ Estos dos últimos se desarrollan en el Jardín de los placeres (dividido según los cinco sentidos), que ocupa los cantos destinados a lo que en origen serían *gli amori e i godimenti dell'uno e dell'altro*. «Il canto dell'usignolo» aparece en el jardín dedicado al oído, mientras que el del acto sexual cierra el último canto dedicado a dicho jardín después de que los amantes gozaron del que estaba dedicado al tacto. Pero, más allá de estas digresiones y fragmentariedad lírica, el *Adone* como poema narra la historia de Venus y Adonis de principio a fin, si bien se podría hablar de una primera y una segunda parte delimitadas entre los cantos XI y XII.

El poema inicia *in extremas res* de un mito que Marino no aclara, puesto que lo único que sabemos es que Amor llora después de haber sido castigado por su madre Venus quien había recibido una queja de Juno, ya que Jupiter había sido flechado de nueva cuenta. En este primer canto Marino logra construir el universo ideal de los dioses olímpicos al dibujar a Amor que cruza los cielos para tomar venganza de su madre: solicita consejo a Apolo quien le habla de Adonis; luego pide a Vulcano una saeta con tanto poder para enamorarla y ruega a Neptuno que la barca de Adonis sea desviada a Chipre, isla consagrada a Venus. Éste es el canto que encuadra e introduce el ambiente divino que domina en toda la primera parte del poema, donde la ausencia de humanos, ciudades y guerras es patente. El primer canto termina con la llegada de Adonis a la isla y un elogio a la vida rústica; el segundo continúa con una digresión más: Clizio –personaje pastoril identificado con Giovan Vincenzo Imperiali– narra a Adonis el Juicio de Paris de tal forma que éste se prepare para conocer a la diosa. El tercer canto narra el enamoramiento de Venus y Adonis precedido por la traición de Amor a su madre a la hora de flecharla, la espina en el pie de ésta y la escena en la que Adonis la cura. En el cuarto canto Amor narra su historia con Psique y en el quinto Mercurio es introducido al poema. Después de estos dos grandes cantos (de 293 y 151 octavas respectivamente) –que a manera de digresión contienen una enseñanza moral,

⁷⁹ Tomo la división de episodios en versos de la ya establecida por Emilio Russo en la edición del *Adone* ya antes citada.

así como una prueba de virtud poética— se continúa con la historia principal en los cantos VI, VII y VIII donde se narran los amores a través del Jardín de los placeres. Finalmente, la primera parte concluye con el ascenso a los cielos de la Luna, Venus y Mercurio (cantos X y XI) en los que Adonis, guiado por Mercurio, aprende la verdadera causa de las manchas lunares y entra en una biblioteca donde se encuentran todos los libros perdidos de la humanidad, como las *Décadas* completas de Tito Livio.

A partir del canto XII el poema sufre un cambio considerable con la llegada de Marte y la huida de Adonis al mundo de los humanos. Al final de éste aparece la maga Falsirena que en el canto XIII encierra a Adonis en prisión por estar enamorada de él. No obstante, con la ayuda de Mercurio, el joven escapa convertido en papagayo. El canto XIV, uno de los más largos (407 octavas), resulta ser una de las partes más amenas de todo el poema, ya que, con un sinfín de enredos producidos por un Adonis camuflado de mujer, dos guerreros que pelean por él, dos hermanos secuestrados y un misterioso caballero enamorado, Marino, ya lejos del mundo ideal del canto I, logra dibujar la comicidad del mundo sublunar regido por la fortuna en oposición al destino de aquel mundo trágico en el cual se habla constantemente del desenlace fatal que éste le depara a Adonis. Los cantos XV y XVI narran el reencuentro de Venus y Adonis, en el cual ya no se percibe un amor tan encendido como en los primeros cantos; amén de la coronación de Adonis como rey de Chipre luego de que vence en el concurso por la corona a Tricane, monstruo enviado por Falsirena en un nuevo intento por atrapar a Adonis. El poema termina con la partida de Venus y el funesto presagio (canto XVII), la muerte de Adonis (canto XVIII), los lamentos de Venus (canto XIX) y los juegos en honor a Adonis (canto XX).

Capítulo III

***L'Adone* y el triunfo de la poética de la maravilla: análisis de un clásico de la poesía italiana**

La influencia de Torquato Tasso en la poesía italiana del siglo XVII es del todo evidente, tal como en el capítulo anterior se ha mostrado a través del epistolario de Marino con Manso y Peregrini en la corte de Nápoles. Por consiguiente, no deberá parecer extraño proceder con el análisis del *Adone* según el planteamiento de Tasso en lo que se refiere a la creación literaria, presente en los tres primeros discursos de su *Arte poetica*. No obstante dichos discursos versen sobre la poesía épica en pro de la apología de la *Gerusalemme liberata*, cumplen con su función metodológica para un análisis del poema de Marino, ya que en ellos Tasso trata de la poesía en general a partir de un planteamiento del todo aristotélico.

Además de esto y de las ya vistas intenciones de Marino de escribir un poema épico durante su estancia en Turín, es preciso recordar las afirmaciones de Jean Chapelain quien consideró el *Adone, poème de paix* dentro del género de la *épopée*:

Je dis donc pour vous répondre que je tiens l'*Adonis*, en la forme que nous avons veu, bon poème, conduit et tissu dans sa nouveuté selon les regles generales de l'épopée et le meilleur en son genre qui puisse jamais sortir en public. (*Préface di Chapelain*, 8).

Por sus etimologías, la epopeya, pero sobre todo la épica, términos aplicados por algunos críticos a la *Commedia* o a las *Soledades* de Góngora, deben entenderse, en el caso de Marino, como palabras que definen el carácter narrativo y no heroico-clásico de un poema escrito en un periodo de experimentación genérica, en una sociedad afrancesada cuyas tendencias hacia el Neoclasicismo comenzaban a desarrollarse.

En su primer discurso Tasso enumera las «tres cosas» en las que los poetas deben fijar su atención al escribir un poema épico o heroico (como él mismo lo define):

A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone: a

sceglie materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercherà d'introdurvi; a darle questa tal forma; ed a vestirla ultimamente con que' più esquisiti ornamenti, ch'a la natura di lei siano convenevoli.⁸⁰

Estas tres cosas enumeradas por Tasso («elegir materia», «darle forma» y «vestirla con exquisitos adornos») corresponden, no fortuitamente, a las tres partes de la composición retórica que incumben a la literatura: *Inventio* (encuentro o hallazgo de las ideas⁸¹), *Dispositio* (orden de las ideas y pensamientos que hemos encontrado gracias a la *inventio*⁸²) y *Elocutio* (traslado del lenguaje las ideas halladas en la *inventio* y ordenadas en la *dispositio*⁸³).

Dichas semejanzas me han llevado a intitular los apartados que conforman este capítulo con los nombres que reciben dichas partes de la retórica; esto con el fin de poder agrupar una serie de análisis de distintos tipos, ora interpretativos ora estilísticos, en un solo *corpus*. Sin embargo no habrá que perder de vista que la base de mi análisis acerca del *Adone* se basará sobre todo en los diálogos de Torquato Tasso, a los cuales habré de sumar otras herramientas cuando fuere necesario.

III. 1. *Inventio*

Tasso, entonces, define la *inventio*⁸⁴ como la elección de la materia. Se llama materia desnuda cuando el poeta u orador no ha usado todavía los artificios propios de la poesía o del discurso:

La materia nuda (materia nuda è detta quella che non ha ancora ricevuta qualità alcuna da l'artificio dell'oratore o del poeta) cade sotto la considerazione del poeta in quella guisa che 'l ferro o 'l legno vien sotto la considerazione del fabro; però che sì come colui che fabbrica le navi non solo è obligato a sapere qual debba esser la forma delle navi, ma deve anco conoscere qual maniera di legno è più atta a

⁸⁰ Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*. “Discurso primo”, *Scritti sull'arte poetica*. Torino, Einaudi, 1977, p. 3.

⁸¹ Cito de Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Tomo I, versión española de José Pérez Riesco. Madrid, Gredos, 1975, p. 235.

⁸² *Ibidem*, pp. 367-368.

⁸³ *Ibidem*, tomo II, p. 9.

⁸⁴ Del verbo latino *invenio* (encontrar).

ricever in sé questa forma, così parimente conviene al poeta non solo aver arte nel formare la materia, ma giudizio ancora nel conoscerla; e sceglierla dee tale che sia per sua natura d'ogni perfezione capace.⁸⁵

Según Tasso el argumento del poema épico debe de tratar de un tema conocido como el de Tiestes, Medea o Edipo,⁸⁶ pero a la vez debe contener momentos de maravilla:

Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle meraviglie che tanto muovono non solo l'animo de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si trasmettono e d'altre cose sì fatte delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perché con esse invitta ed alletta il gusto degli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de' più intendenti.⁸⁷

Tasso concibe aún la maravilla como un poeta del siglo XVI cuya referencia inmediata es el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto; concepción muy distinta, sin duda, de las de Marino y los teóricos de la segunda mitad del XVII. Sin embargo no hay que olvidar que, pese a no ser nombrada «meraviglia», sino «magia», estas aventuras ariostescas son incorporadas por Marino a su poema a partir del canto decimosegundo.

El rompimiento de reglas en tiempo y lugar justos según la costumbre del siglo, como única regla de la poesía de Marino, se hace presente una vez más en la elección del tema y por consiguiente de sus personajes. Es cierto que los amores de Venus y Adonis son tan conocidos como los mitos de Tiestes, Medea y Edipo; pero resultan ineficientes al momento de dar el valor moral que la poesía debe de transmitir a la vez que deleita. Por esta misma razón Tasso dice:

Molto meglio [il poeta] accenderà l'animo de' nostri uomini con l'esempio de' cavalieri fedeli che d'infelici [...] deve dunque l'argomento del poeta epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi [...]. Prendasi dunque il soggetto del poema epico da istoria di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto, né molto prossimo a la memoria di noi ch'ora viviamo.⁸⁸

⁸⁵ Torquato Tasso, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ Torquato Tasso, *op. cit.*, pp. 10-12.

Y es que el *Adone* al ser un poema épico de argumento lírico ensalza el célebre verso de Tasso «s'ei piace ei lice» (*Aminta*, v. 6810),⁸⁹ de modo que el argumento «alto-moralizante» deviene «alto-lascivo», lo cual implica una contradicción, es decir experimentación, novedad, maravilla. Es por esto que frente a la imagen de Orlando y Godofredo de Bouillon, Marino pone como protagonista a Adonis, personaje femenino, imberbe y vulnerable, muy cercano al Amintas de la fábula pastoril de Tasso, inmerso en un mundo de dioses.

Tanto la ausencia de un claro tono lírico-recitativo como la presencia de un modelo narrativo propio de la poesía épica, con digresiones que se intercalan en un periodo de pocos episodios,⁹⁰ conceden al poema de Marino la categoría de épico-lírico. Si, en cambio, se le quisiera clasificar en un género más clásico, podría definirse mitológico, género no muy distinto del épico, como lo deja ver Ovidio con el uso de hexámetros en sus *Metamorfosis*, antes usados por Homero, Enio y Virgilio para la poesía épica.

En el caso de la poesía italiana la elección métrica opera del mismo modo que su antecesora latina:⁹¹ a un verso de mayor longitud se le atribuye un tono más solemne, de modo que el endecasílabo es al italiano lo que el hexámetro al latín; y aún más: Marino como Tasso escogen la estrofa ya usada anteriormente para narraciones épicas, la octava real. De acuerdo con esto, la supresión de toda combinación de endecasílabos y heptasílabos propios de la lírica de Tasso y del mismo Marino (como en la “Canzone dei baci”), en favor de unos cantos en octavas de endecasílabos, acercaría al *Adone* al poema caballeresco o épico, no obstante la falta de caballeros y armas dentro de la trama.⁹²

Dentro de esta oscilación entre un género y otro, determinada ya sea por la métrica o por

⁸⁹ Cito de la edición de Bruno Maier, Milano, BUR Rizzoli, 2013.

⁹⁰ Tasso sostiene que el argumento a tratar en la poesía épica no debe requerir muchos episodios como las *Farsalia* de Lucano o *Punica* de Silio Itálico: «Meraviglioso fu in questa parte il giudizio d'Omero: il quale, avendo propostosi materia assai breve, quella accresciuta d'episodi, e ricca d'ogni altra materia d'ornamento, a lodevole e conveniente grandezza ridusse». Torquato Tasso, *op. cit.*, p. 18.

⁹¹ Me refiero a la longitud de los versos y no a la medición de las *morae*.

⁹² Antes de Ariosto y Tasso, Boccaccio había usado ya la octava (estrofa de origen popular) para su *Ninfale fiesolano*, un poema de argumento épico (la fundación de Fiesole) que a su vez enmarca el mito amoroso de Africo y Mensola.

el argumento tratado, aparecen la ciencia y la filosofía, las cuales le dan al poema ese carácter enciclopédico que Dante utiliza en su *Commedia*, a través del recorrido de Venus y Adonis por mundos, palacios y bibliotecas.

Hasta este punto es claro que Marino juega con la concepción de la épica de Tasso, o al menos de la de su tiempo, al mezclar una serie de elementos pertenecientes a ámbitos contrarios: la poesía épica que habla de amor o la poesía lasciva que enseña, pese a no ser de tema cristiano. El *Adone* es entonces un oxímoron, figura retórica de entre las predilectas de los autores de esta poesía de la maravilla.

III.1.1. El héroe barroco y la estética de lo monstruoso en el *Adone*

Qual fallo mai, qual sí nefando eccesso
macchiomi anzi il natale, onde sí torvo
il ciel mi fosse e di fortuna il volto?

[...] Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor. Negletta prole
nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
de' celesti si posa. [...]

(Giacomo Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, vv. 37-39, 46-49)

El barroco es célebre por crear a su alrededor una estética de lo feo: numerosos ejemplos pueden encontrarse en las pinturas de bufones enanos de Velázquez o en la cotidianidad retratada por Caravaggio. De la misma forma sucede en la literatura, donde Cervantes coloca la figura de un caballero viejo y enjuto en primer plano; o donde Góngora pone especial énfasis en la monstruosidad de Polifemo, y describe minuciosamente la escena de una mujer picada por un alfiler. Esta configuración de los personajes es la que da vida a la elección del tema a desarrollar, puesto que la función de la obra literaria cambia a partir de la identidad de uno o varios personajes y de la posición de éstos con respecto al mundo en el que están inmersos. Por ejemplo, bastaría decir que los héroes de la poesía caballeresca no han sido ideados para desempeñar las mismas funciones que los de la poesía épica; así

como también hay una finalidad distinta en el Eneas de Virgilio comparado con el de Tito Livio.

En *Adone* existen dos tipos de personajes: por un lado los dioses (Venus, Amor, Mercurio, Vulcano y Marte) y por el otro los personajes mundanos, mágicos o maravillosos (Falsirena, Feronia y Tricane). En la primera parte del poema, Marino dibuja la isla de Chipre, en la que el tiempo parece no existir, y en donde se desenvuelve una convivencia más íntima entre unos dioses despreocupados por la humanidad, cuyo papel cambia por completo respecto a los modelos grecolatinos, concretamente los poemas homéricos y a la *Eneida*. En el *Adone* éstos fungen solamente como personajes secundarios alrededor de un (anti)héroe único que domina la escena y entra en contacto con ellos, no mediante ritos, ofrendas o hecatombes, sino a través de los sentidos dentro de un mundo ideal, del cual el canto I es un clarísimo ejemplo. En contraste con éstos, con la irrupción de Adonis en el plano terrenal a partir del canto XII, Marino incorpora al poema una serie de monstruos que traen consigo la posibilidad de buscar esa estética de lo feo típica del barroco. A pesar de ello, estos monstruos, al igual que los dioses de la primera parte del *Adone*, carecen de una individualidad que pueda causar verdaderamente estupor y maravilla, pues éstos también desempeñan un papel secundario dentro de un punto de vista moralizante en el que Adonis, como personaje principal, puede alegorizar a la humanidad que se debate entre el bien y el mal.

Si bien el *Adone* esté plagado, aunque en menor medida que el *Orlando furioso*, de personajes monstruosos, como el mismísimo jabalí que mata a Adonis en el antepenúltimo canto, tomaré en cuenta inicialmente a Falsirena, Feronia y Tricane para este análisis. Las similitudes que hay entre estos personajes es que, además de pertenecer a una estética propia de lo feo, cada uno de ellos tiene un estrecho vínculo con la magia.

Falsirena⁹³ es concebida por Marino como una «fata» muy similar a la Circe homérica o a la Armida de Tasso, puesto que al hablar de ella se puede hablar de una belleza natural y

⁹³ Nombre que muy probablemente significa sirena falsa.

no ficticia:

Stava a seder la fata inculta e scalza
quando Adon sovrasiunse a piè del fonte,
ché per uso non pria dal letto s'alza
che sia ben alto il sol su l'orizzonte.
Con la fresc'onda che dal vaso sbalza
tergesi gli occhi e lavasi la fronte,
e 'l fonte istesso ch'è fatale e sacro
le serve in un di specchio e di lavacro.

La gonna, ch'era ancor disciolta e scinta,
i bei membri copria senz'alcun manto.
Di broccato e di raso era distinta,
d'alto a basso in quartata in ogni canto.
Quello di verde brun la trama ha tinta,
questo nel rancio porporeggia alquanto;
intorno a l'orlo un triplicato fregio
aspro di gemme e d'or l'aggiunge pregio.

(*Adone* XII, 169-170)

Hay que advertir, sin embargo, que en este primer momento en el que Falsirena aparece, puede existir la idea del engaño a través del reflejo. El último verso de la octava 169 no tiene conexión directa con el primero de la octava 170; es decir que Marino no especifica si Adonis mira a Falsirena directamente o por medio del agua. Lo que sí resulta evidente, como comenta Emilio Russo, es que la descripción comienza por las piernas y termina en la cabeza, contrariamente al mecanismo descriptivo convencional que va de los cabellos a los pies. La lectura de Falsirena vista a través del agua arroja una imagen similar a la de Narciso, con la excepción de que quien se ahoga es el que se fía de un falso reflejo no propio. Pero si, por el contrario, Falsirena es vista directamente, cobra más sentido la conclusión de la octava 172:

Giuntole appresso Adone il piè ritenne
reverente a mirar tanta beltade,
e ne trasse un sospir, ché gli sovenne
d'esser lontan da le bellezze amate.
Falsirena gentil contro gli venne
con accoglienze sì gioconde e grate,
che pareva dire al portamento, al viso:
«Così si fan gl'inchini in paradiso».

(*Adone* XII, 172)

Estas octavas enmarcan la octava 171 en la cual se resaltan la belleza («trecciatura del bel crine aurata», «avorio de la mano»), el *locus amoenus* («piovon perle da l'oro e mentre il tratta/ semina di ricchezze il prato») y los movimientos femeninos («pur d'avorio movea rastro dentato», «i biondi capei pettina e terge») petrarquistas. La duda sería si Falsirena es verdaderamente bella o si el engaño se logra gracias al agua de la fuente, ya sea por sus poderes (*cf.* oct.169 vv. 5-7) o por el reflejo producido en el agua.

Contraria a Falsirena tenemos el caso de Feronia. Esta «nana», que a Adonis «la vivanda gli reca e gli apparecchia», entra en la categoría de la tradición misógina:⁹⁴

Più groppi ha che le viti o che le canne,
et ha corpo stravolto e faccia smorta,
sbarrato il naso e lungo oltre due spanne,
ricurvo il mento, ampia la bocca e torta.
Come cinghiale in fuor sporge le zanne
e su l'omero destro un scrigno porta.
Ne le doppie pupille il guardo iniquo
Fa gli occhi stralunar con giro obliquo.
(*Adone* XIII, 93)

Es difícil saber si se trata de una bruja o de una vieja ridícula, dado que Adonis lleva el anillo puesto al momento de verla y rechazarla.⁹⁵ Y digo que podría ser una bruja pues ella se describe a sí misma como una mujer hermosa:⁹⁶

«[...] Ma perché dubio alcuno in te non resti,

⁹⁴ Dicha «categoría» la tomo de uno de los capítulos de la *Historia de la fealdad* de Umberto Eco.

⁹⁵ El anillo es un objeto mágico proveniente de la literatura caballeresca. En el *Orlando furioso* Ruggiero lo usa para descubrir el engaño de Alcina, y Angélica para desaparecerse y huir. Marino dota a Venus de un anillo mágico capaz de percibir cualquier tipo de engaño, el cual la diosa le da a Adonis cuando éste parte ante la llegada de Marte.

⁹⁶ Es común que las brujas, o en general las magas, se presenten como mujeres hermosas gracias a un hechizo que oculta su verdadera fealdad. El ejemplo más cercano es el de Alcina en el *Orlando furioso*. En el canto VII Alcina es descrita según los cánones petrarquistas («con bionda chioma lunga et annodata:/ oro non è che più risplenda e lustri./ Spargeasi per la guancia delicata/ misto il color di rose e di ligustri». *Orlando furioso* VII, 11 vv. 3-6), en cambio más adelante Ruggero, gracias al anillo, ve cómo es Alcina realmente («Pallido, cresso e macilente avea/ Alcina il viso, il crin raro e canuto:/ sua statura a sei palmi non giungea:/ ogni dente di bocca era caduto». *Orlando furioso* VII, 74 vv. 1-4). Todas las citas del *Orlando furioso* las tomo de la edición de Einaudi a cargo de Lanfranco Caretti.

e le belleze mie non prenda a riso
mira ciò che tu perdi e ciò ch'avresti,
ecco t'apro il tesor del paradiso.
Guarda se bella pur sotto le vesti
altrettanto son io quanto nel viso».
Così dicendo s'accorciò la gonna
E sì gli fe' veder ch'ell'era donna.
(*Adone* XIII, 99)

Umberto Eco habla de dos tradiciones antifeministas o misóginas dentro de la tradición literaria previa al Barroco, ambas presentes en la poesía burlesca: la medieval y la renacentista. Desde este punto de vista, Feronia se aleja de la fealdad representada por el soneto «Chiome d'argento fine, irte ed attorte» de Berni, y se aproxima más a la anti-Beatriz de Cecco Angiolieri y Rustico Filippi:

El tema de la «vituperación de la vieja» aparece en muchos textos como el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme, donde se lee un desagradable retrato de la vieja y depravada Beroe (de cabeza calva, rostro arrugado, ojos legañosos, nariz que destila moco y aliento fétido), o bien en *De secretis mulierum* del Pseudo Alberto, donde se da por bueno un rumor extendido según el cual la mirada de una vieja (convertida en mortífera debido a la retención de la sangre menstrual) envenena a los niños en la cuna. En ocasiones el *topos* de la invectiva antifeminista aparece como reacción al elogio stilnovista de la *donna angelicata*, por lo que la mujer fea descrita por Rustico di Filippo o Cecco Angiolieri se convierte en una anti-Beatriz.⁹⁷

La peculiaridad de la Feronia marinista queda en la ausencia de un texto parodiado, pues, si bien los textos misóginos medievales se pueden considerar como posibles hipotextos del *Adone*, la función de éste último no es parodiar los cánones de belleza de su época, como en el caso de Filippi o Berni, ni retomar la poesía misógina medieval como poesía didáctica, sino mostrar los peligros del mundo sublunar a los que el ser humano se enfrenta. Sin embargo, entre la categoría de la misoginia –que *grosso modo* podría incluir ora la bruja o maga, ora la simple vieja ridícula–, y la categoría de los monstruos –que Umberto Eco llama «estética hispérica»–, no hay mayor diferencia, ya que Feronia podría

⁹⁷ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona, Lumen, 2007, p. 163.

ser también una suerte de monstruo (nótese que su nombre recuerda a la palabra *feroce* o *fera*) al igual que su sobrino Tricane, el «più brutt'uom del mondo e più imperfetto» (*Adone* XVI, 198 v.8), cuya descripción se resume en dos octavas:

Volto affatto non ha nero et adusto,
né candido del tutto e colorito.
Crespo di chiome et è di tempie angusto,
del color d'Etiofia imbastardito.
Ha vasto il capo e pargoletto il busto,
col difetto l'eccesso insieme unito;
fanno quinci Erittonio e quindi Atlante
un innesto di nano e di gigante.
Gonfio sen, braccia lunghe e cosce corte,
ispida barba e peli irti e pungenti
luci vermiglie e lagrimose e torte,
sguardi d'inafausto e fiero foco ardenti,
fronte rugosa, oscure guance e smorte,
e sotto bianche labra ha biondi denti.
Armato poi le man d'acuto artiglio
ben mostra altrui che di tal bestia è figlio.
(*Adone* XVI, 207-208)

Tricane es el resultado de una mujer violada por un perro, es decir que su monstruosidad proviene de su linaje y su físico aberrante es la consecuencia. Sin embargo, estas fórmulas utilizadas para dibujar la fealdad no distan mucho de las que anteriormente había usado Marino con Feronia, o Filippi y Berni con sus parodias de Beatrice y Laura. Los pelos de punta, la palidez de la cara, las garras y el amarillo de los ojos y dientes no son otra cosa que un continuo regreso al antipetrarquismo, como si no hubiera algo más que la belleza petrarquista y su contrario, entendido como canon de la fealdad. De hecho, y como lo mencioné, Falsirena se apega más al modelo clásico de Circe, y Feronia al de la verdadera Alcina; mientras que la monstruosidad de Tricane se forma al igual que la de los monstruos clásicos, como el centauro, la sirena, el minotauro o el hipogrifo; o sea siempre a partir de la mezcla entre un hombre y un animal, o de dos animales.

En estas dos octavas hay una insistencia por resaltar la deformidad de Tricane, la cual consiste en la desproporción de su cuerpo. La proporción, la linealidad y el equilibrio son la

base de los cánones de belleza renacentista italiana, heredada de la antigüedad: «La latinidad clásica había condenado el estilo llamado “asiático” (y luego “africano”), en oposición al equilibrio del estilo “ático”». ⁹⁸

Mario Praz en *Il giardino dei sensi* explora el término *fiorentinità* y lo opone al de *barocco*, pues, a pesar de lo difícil que resulte definir ora uno ora otro, la perfección y sencillez de uno no puede convivir con la exuberancia del otro, ni siquiera en el siglo XVII; y entonces pone como ejemplo la Cappella de' Principi cuyo barroquismo no logra concretarse a causa del estilo florentino renacentista que se encuentra tanto en el interior como en el exterior. ⁹⁹

Mario Praz concluye que a nivel literario existe, de cierta forma, una dependencia de la llamada *fiorentinità*, puesto que los poetas italianos son incapaces de alejarse de esta estética de lo bello. Es decir que la única forma de escapar a ella era invirtiéndola de modo que esta nueva estética barroca italiana no pudiera desprenderse del todo de su idéntica antítesis florentina:

Nel Nord d'Europa pullulava di fantasmi, quelli di Dante sono dopo tutto una sparuta, se pure impressionante legione (o diremo meglio schiera), e se nel mondo rinascimentale il poema dell'Ariosto ha del bizzarro, le premesse della narrazione plurima erano nelle fonti, e la bizzarria è in ogni caso ingabbiata in una simmetrica narrazione che porta la sua marca nazionale. ¹⁰⁰

Esta marca nacional de la que habla Mario Praz aparece en cada uno de los personajes ya mencionados. Marino concibe a Falsirena como la antítesis de Venus en el mundo terrenal, cuya función es la de invertir el contexto del poema de trágico a cómico e, irónicamente, de lascivo a moral; puesto que a su entrada, el mundo de los dioses parece evanescerse como

⁹⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁹ En lo que se refiere a la lengua, Praz recurre a las obras de Galileo y Redi, de las cuales resalta la pulcritud propia de la lengua florentina, entonces ya regulada por la Accademia della Crusca. Dicha lengua, canonizada a través de la imitación de Petrarca y Boccaccio por Pietro Bembo, cargada de una que otra agudeza barroca, como la Cappella de' Principi, se contraponen a la lengua que fuera de la Toscana comenzó a usar Torquato Tasso de quien Marino fue el mejor alumno. Es importante notar que una vez más aparece la contraposición de *fiorentinità* y *barocco*, aunque ahora a nivel lingüístico.

¹⁰⁰ Mario Praz, “Le grottesche”, *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*. Milano, Mondadori, 1975, p. 71.

si se tratara de una edad de oro perdida por el hombre. Sin embargo la imagen de Falsirena por sí misma no ofrece ningún elemento de maravilla, ya que en ella sólo se renueva la imagen de Circe, de modo que Falsirena podría pensarse como un pretexto para introducir este nuevo mundo cómico en el que Adonis está destinado a perecer. Feronia, por otra parte y al igual que en el caso de Falsirena, se limita a funcionar como un obstáculo para Adonis, mas en el plano individual no es más que antítesis de los cánones de belleza renacentistas, ya anteriormente explorados por Francesco Berni. Por último Tricane parece ser el personaje mejor elaborado, ya que al ser de un oscuro linaje y de una fealdad excepcional, se contraponen a Adonis. Pese a ello, esta (de)semejanza con el protagonista aparece continuamente en todo el poema con la presencia de personajes como Armillo en el canto XIV. En conclusión podría decirse que, después de haber analizado estos tres personajes en un plano individual, el poema de Marino carece de una verdadera figura monstruosa; sin embargo ésta se halla en el protagonista mismo: Adonis.

A diferencia del *Orlando furioso* o de la *Gerusalemme liberata*, donde la narración del poeta se concentra ora en un personaje ora en otro, en el *Adone* Marino se enfoca en todo momento, salvo en algunas digresiones, en Adonis. Sin embargo, este único personaje principal es al mismo tiempo héroe y antihéroe, pues sus características físicas se contraponen a su linaje y a las vicisitudes que experimenta a lo largo del poema, al hallarse en él las fuentes de Medoro¹⁰¹ y Astolfo.¹⁰² Estas características físicas se leen, sobre todo,

¹⁰¹ Las características físicas de Adonis tienen como fuente directa a Medoro (cfr. *Orlando furioso* XVIII 166, 3-8), enterrador a quien la fortuna otorga el premio más grande que sólo los mejores guerreros como Orlando, Rinaldo o Ferrau podrían disputarse. Sin embargo, la diferencia principal que existe entre Medoro y Adonis radica en sus orígenes y en sus consiguientes destinos. La espontánea llegada de Medoro al mundo ariostesco traza el verdadero confín que existe entre *Orlando innamorato* y *Orlando furioso*, pues una vez que Orlando enloquece, la figura de Angelica comienza a desvanecerse para dar paso a una serie de aventuras que concluyen con la muerte de Rodomonte. En cambio, frente a la comicidad de Medoro, se refleja en Adonis el personaje trágico que debe sucumbir ante el movimiento de los astros, alegorizados a través de las revelaciones de Mercurio, la pasión de Venus y los celos de Marte. Si se habla de los orígenes de ambos personajes la distancia es patente y abismal, ya que mientras de Medoro y de su compañero Cloridano, Ariosto sólo nos dice que habían nacido «d'oscura stirpe [...] in Tolomita» (*Orlando furioso* XVIII 165, 2); Marino insiste una y otra vez en el error trágico de Mirra, madre de Adonis. Incluso, en contraste al feliz y rústico abandono de la historia por parte de Medoro y Angelica, Adonis es coronado rey de Chipre en el canto XVI, hecho que preanuncia la próxima caída de quien se halla en el vértice de la rueda de la fortuna, desarrollada en el canto XVIII.

en el primer canto; mientras que las acciones que elevan a Adonis a héroe, en los cantos X y XI cuando, guiado por Mercurio, asciende a los cielos de la Luna, Mercurio y Venus.

Era Adon ne l'età che la facella
sente d'Amor più vigorosa e viva,
et avea dispostezza a la novella
acerbità degli anni intempestiva,
né su le rose de la guancia bella
alcun germoglio ancor d'oro fioriva
o, se pur vi spuntava ombra di pelo,
era qual fiore in prato o stella in cielo.
(*Adone* I, 41)

A partir de esta octava Adonis entra a formar parte de su propio poema. Marino dibuja a un adolescente con una fuerte tendencia hacia los placeres de la vida amorosa (ocio), la cual se contrapone a los asuntos de la guerra. No obstante, los versos «et avea dispostezza a la novella/ acerbità degli anni intempestiva» resultan difíciles de interpretar, puesto que aquella *novella acerbità intempestiva degli anni* podría referirse a los asuntos de la guerra pero también a la guerra del amor; sea como sea puede deducirse que Adonis es un adolescente que está a punto de entrar en la edad adulta. Los últimos cuatro versos confirman la cualidad femenina de Adonis ante la ausencia de barba, y éstos a su vez complementan la descripción petrarquista que se hace del (anti)héroe:

In bionde anella di fin or lucente
tutto si torce e si rincrespa il crine;
de l'ampia fronte in maestà ridente
sotto gli sorge il candido confine;
un dolce minio, un dolce foco ardente
sparso tra vivo latte e vive brine,
gli tinge il viso in quel rossor che suole
prender la rosa in fra l'aurora e 'l sole.
(*Adone* I, 42)

¹⁰² A través de los poemas de Boiardo y de Ariosto hay una evolución del personaje de Astolfo; éste, quizá el más débil de los cristianos, termina siendo un héroe cada vez que se apodera de un arma mágica. Sin embargo, su tarea más importante, y que logra consolidarlo como héroe, es su ascenso a la luna para buscar la cordura de Orlando. No hay que olvidar que en la tradición literaria son pocos los elegidos para conocer la verdad a través del reino de ultratumba: Odiseo, Eneas, Dante, Astolfo y Adonis.

Adonis es un antihéroe porque, al igual que Medoro, comparte las características del hombre débil y afeminado cuya belleza ridículamente se describe usando los recursos propios aplicables a la mujer petrarquista. Pero al mismo tiempo es un héroe, pues en él se reúnen todas las características necesarias para serlo, las cuales Marino insiste una y otra vez en recordar. La más importante de ellas es la de su linaje que lo lleva, en el canto XVI, a ser coronado rey de Chipre. Sin embargo quien conoce el mito sabe que Cíniras es el padre de Adonis, antiguo rey de Chipre a quien Ovidio menciona en diversas ocasiones cuando narra el mito de Adonis. En la versión de Marino, en cambio, Cíniras es mencionado muy pocas veces; de modo que la coronación de Adonis como rey de Chipre, del todo inexistente en *Las metamorfosis*, poco o nada tiene que ver con el derecho de Adonis a heredar el trono, sino con su belleza:

«A lui sol si conceda, a lui si debbe,
trofeo de' suoi begli occhi, il degno acquisto»
E con plauso quel altro ancor non ebbe,
sì che da molti invidiar fu visto,
udissi un mormorio chiaro e distinto
che diceva acclamando: «Ha vinto, ha vinto!».
(*Adone* XVI, 196 vv. 3-8)

Esta coronación es un elemento clave para entender qué clase de héroe es el que Marino concibe para su *poème de paix*. Mientras Carlo Magno y Godofredo de Bouillon son en el *Orlando furioso* y en la *Gerusalemme liberata*, respectivamente, los grandes líderes, sobresalientes por su virtud, de la guerra contra los paganos; Adonis, inmerecido rey de Chipre, es la evidencia del mal funcionamiento de un gobernante, elegido por el capricho de una diosa, y cuyo único atributo es la belleza, en lugar de la excelencia en los asuntos bélicos. No hay que perder de vista en ningún momento las palabras que Luciferno, uno de los jueces en la elección del rey de Chipre, lanza a propósito de la elección de Adonis:

Potrà forse in voi un volto osceno,
tanto fia che v'accechi un desir folle,
ch'abbiate di voi stessi a dar il freno
a rege inetto, effeminato e molle?

E voi, gente viril, dentro il cui seno
nobil zelo di gloria avampa e bolle,
vi lascerete tor senza contesa
quel che tanta costò fatica e spesa?
(*Adone* XVI, 244)

Este personaje, cuya participación en el poema se reduce a unas cuantas octavas, será asesinado por la misma diosa en la octava 246. Sin embargo resulta importantísima la invectiva que lanza contra los electores de Adonis, para conocer lo desagradable que resulta, pese a su belleza, el (anti)héroe para el género humano que se subscribe en el mundo mariniano (*inetto, effeminato e molle*). Pero esta aberración hacia Adonis, no sólo es típica de los más importantes personajes de Chipre, sino que también se manifiesta en los dioses:

Là ne la region ricca e felice
d'Arabia bella Adone il giovinetto,
quasi competitor de la fenice
senza pari in beltà vive soletto.
Adon nato di lei cui la nutrice
col proprio genitor giunse in un letto,
di lei che, volta in pianta, i suoi dolori
ancor distilla in lagrimosi odori.
(*Adone* I, 29)

Esta octava corresponde al diálogo entre Amor y Apolo cuando este último le aconseja al dios alado que haga que Venus se enamore de Adonis para poder vengarse de la propia madre. La descripción de Apolo empieza por la belleza de Adonis, sin embargo, antes de enunciar cualquier otra característica, Apolo habla de la procedencia de este hombre hermoso. Marino habría podido decir simplemente que Adonis nació de la unión del padre con la hija Mirra; no obstante hay una clara intención por recordar el engaño a través del cual dicha unión se produjo. Esto deja de manifiesto que el nacimiento de Adonis repercutirá en la construcción del personaje hacia el final del poema. En la octava siguiente, el desprecio de Apolo por Adonis se hace más patente:

Schernì la scelerata il re malsaggio

accesa il cor di sozzo foco indegno,
ond'egli poi per così grave oltraggio,
quant'ella già d'amore, arse di sdegno,
e le convenne in loco ermo e selvaggio
girne ad esporre il malconchetto pegno,
pegno furtivo, a cui la propria madre
fu sorella in un punto, avolo il padre.

(*Adone* I, 30)

Adonis es el fruto del amor de Mirra hacia su padre, el cual Apolo llama aquí *foco indegno*; mientras que a Adonis lo llama *malconchetto pegno*. Esta descripción por parte de Apolo es opuesta, aunque hasta cierto punto parecida, a la que hace Venus en el canto III:

Ella il padre ingannò di notte oscura
e tu porti negli occhi un dì sereno.
Ella di scorza alpestra il corpo indura
e tu più che di latte hai molle il seno.
Ella amara e spiacente è per natura
e tu sei tutto di dolcezza pieno.
Ella distilla lacrimosi umori
e tu fai lacrimar l'anime e i cori.

(*Adone* III, 148)

Amén del juego retórico basado en paradojas y antítesis, no hay que perder de vista que en esta octava se pone de manifiesto al (anti)héroe: un hombre capaz de agradar por su belleza pero monstruoso por la maldición familiar que carga desde el nacimiento:

Fattezze mai sì signorili e belle
non vide l'occhio mio lucido e chiaro.
Sventurato fanciullo, a cui le stelle
prima il rigor che lo splendor mostraro:
contro gli armò crude influenzie e felle,
ancor da lui non visto, il cielo avaro,
poiché, mentre l'un sorse e l'altra giacque,
al morir de la madre il figlio nacque.

(*Adone* I, 31)

En efecto, Adonis, casi un héroe de tragedia griega, está destinado a una muerte trágica desde su nacimiento. Y desde el primer canto, cuando Apolo se lo muestra a Amor, Marino se empeña en dejar muy claro que el gran héroe de su poema no es más que un juguete de

los dioses:

Qual trofeo più famoso? E qual altronde
spoglia attendi più ricca o più superba,
se per costui, ch'or prende a solcar l'onde,
il cor le ferirai di piaga acerba?
Dolci le piaghe fian, ma sì profonde
ch'arte non vi varrà di pietra o d'erba.
Questa fia del tuo mal degna vendetta:
spirto di profezia così mi detta.
(*Adone* I, 32)

Adonis no representa otra cosa que el medio para que Amor se haga con un trofeo, en este caso el de la venganza. De hecho su belleza es su condena misma, ya que ésa es la trampa para que Venus pueda ser lastimada. Es decir, que si bien Adonis figura como el personaje principal, no está facultado para tener un destino brillante, sino uno trágico. He ahí la crudeza del *Adone*.

Marino eligió el mito de Venus y Adonis para dar forma a un poema de argumento lascivo, en el que los amores pudieran llevarse hasta su máxima expresión a través de la exaltación de los sentidos. Sin embargo privó al personaje de Venus de aquel co-protagonismo propio del mito, e insertó a Adonis en medio de dos mundos: el divino y el profano. De la misma forma lo dotó de la corona de Chipre para evidenciar su naturaleza humana y para poderlo tumbar del punto más alto de la rueda de la Fortuna. En efecto, Adonis no es monstruoso por una desproporción corporal, sino por su irremediable condición de ser humano. La belleza de Adonis es una alegoría de la hipocresía y superficialidad del hombre que es incapaz de tomar las riendas de su propio destino, ya que detrás de esa belleza deslumbrante se esconde la soberbia, el engaño y la trampa de Mirra para conseguir su objeto deseado, y el pecado del incesto.

El *docere* está en la elección de la materia que, más allá de reducirse al octavo verso de la décima estrofa del primer canto «*smoderato piacer termina in doglia*», se concentra en la alegoría de Adonis como ser humano. La crudeza y pesimismo son las fuentes de Marino

para dibujar a un hombre completamente solo como un vil juguete de los dioses, pecador desde el momento de su nacimiento y distraído en los vanos placeres de la vida como el amor y la caza. Todas estas características camufladas detrás de la belleza constituyen un verdadero monstruo: el humano.

III.1.2. Ciencia y Filosofía en el *Adone* como respuesta a la revolución científica de Galileo

El *Sidereus nuncius* y el *Dialogo sopra i due massimi sistema del mondo* de Galileo, previos a la edición definitiva del *Adone* en 1623, son dos de las fuentes o al menos textos de referencia para Marino en los cantos X y XI, donde Venus y Adonis, guiados por Mercurio, admiran el movimiento de los cielos que giran alrededor de la Tierra.

Inmerso en un siglo de descubrimientos y concepciones distintas del universo, Marino se suma a la discusión entre los nuevos astrónomos y las antiguas autoridades acerca de la posición de la tierra respecto al resto de los planetas. Esta participación se manifiesta durante el décimo canto, en el cual se encuentra un elogio a Galileo por la invención del catalejo y el descubrimiento de los planetas medíceos alrededor de Júpiter:

Del telescopio, a questa etade ignoto,
per te fia, Galileo, l'opra composta
l'opra ch'al senso altrui, benché remoto,
fatto molto maggior l'oggetto accosta.

[...]

E col medesimo occhial, non solo lei [la luna]
vedrai da presso ogni atomo distinto,
ma Giove ancor, sotto gli auspici miei,
scorgerai d'altri lumi intorno cinto.

(*Adone* X, 43 vv. 1-4 – 44 vv. 1-4)

Es importante notar que los méritos de inventar el catalejo y descubrir los planetas medíceos están relacionados con el entonces naciente método científico cuyos fundamentos descansan sobre la observación empírica y no sobre la autoridad aristotélica. Podría hablarse entonces de una supremacía de los sentidos sobre el razonamiento lógico hacia la verdad de las cosas que, en Marino, se puede rastrear desde el canto VI, donde el napolitano

exalta el sentido de la vista que «siede eminente e d'ogni senso è duce» (*Adone* VI 26, 1):

Perché senza intervallo o mutar loco
giunge in instante ogni lontano oggetto,
talché negli atti suoi si scosta poco
da la perfezion de l'intelletto;
onde se quel, vie più che vento o foco
rapido e vago, occhio de l'alma è detto,
questo, ch'è di Natura opra sì bella,
intelletto del corpo anco s'appella.

(*Adone* VI, 27)

En palabras de Marino, el ojo humano puede alcanzar los objetos más lejanos y ser considerado tan perfecto como el intelecto, o como lo dice más adelante, el medio a través del cual el ser humano puede comprender el universo que se muestra en imágenes para que posteriormente éstas sean analizadas y comprendidas por el intelecto:

Per l'occhio passa sol, per l'occhio scende
qualunque l'alma imagine riceve
e di dir quant'ella vede e quanto intende
quasi l'obligo tutto a l'occhio deve.
L'occhio, com'ape suol, che coglie e prende
i più soavi fior leggiadra e lieve,
scegliendo il bel de la beltà che scorge,
a l'interno censor l'arrecca e porge.

Da le fonti del cerebro natie,
ond'hanno i nervi origine e radice,
un sol principio per diverse vie
di duo stretti sentier sue linee elice.
Quindi del tutto esploratori e spie
traggono gli occhi ogni virtù motrice;
e quindi avien, come per prova è noto,
che move ambo in un punto un stesso moto.

Lubrico e di materia umida e molle
questo membro divin formò Natura,
perché ciascuna impression che tolle
possa in sé ritener sincera e pura.

(*Adone* VI, 28-30 vv. 1-4)¹⁰³

¹⁰³ Importante la distribución de estas tres últimas octavas. Véase que en cada una de ellas hay dos periodos distribuidos más o menos igualmente: el punto aparece siempre después del cuarto verso de la octava. Si bien la última octava citada no está completa, no debe perderse de vista que he decidido cortar la cita después del cuarto verso, donde una vez aparece un punto.

Pero, no obstante la patente influencia del pensamiento de Galileo en Marino, el universo en el *Adone* corresponde al sistema geocéntrico tolemaico.¹⁰⁴ De aquí se pueden arrancar tres hipótesis. La primera de ellas tiene que ver con la mentalidad contrareformista y la Inquisición que no habrían permitido a Marino apoyar la teoría de Galileo libremente. La segunda de ellas tiene que ver con la coherencia histórica del poema, desarrollado «nel tempo de li dèi falsi e bugiardi» ya que, pese a la importancia de la mitología grecolatina en la cultura europea cristiana, como declara Tasso acerca de la elección del tema moralizante, un argumento pagano no puede contener en sí todos los valores morales que podría tener un tema cristiano, de tal manera que un universo falso tendría que corresponder a una época falsa, como si se quisiera decir que hasta antes de la Revelación no hubiese habido posibilidad de descubrir el verdadero orden del universo.¹⁰⁵ Finalmente la tercera interpretación se basa en la tradición literaria que Marino lleva sobre sus espaldas, dado que el campo en el que nuestro poeta se desenvuelve es en el de la poesía y no en el de la ciencia.

Por el contrario, Marino desobedece la autoridad dantesca al exponer la teoría de Galileo acerca de las manchas de la luna. Dicha desobediencia podría leerse como una suerte de desafío al poeta florentino, ya que aquellos versos son precedidos por una invocación a Dante:

Tu, che di Beatrice il dotto amante
già rapisti lassù di scanno in scanno
e 'l felice scrittore, che d'Agramante
immortalò l'alta ruina e 'l danno,
guidasti sì che su 'l destrier volante
seppe condurvi il paladin britanno,
passar per grazia or anco a me concedi
del tuo gran tempio a le secrete sedi.
(*Adone* X, 6)

¹⁰⁴ De tratarse de un sistema heliocéntrico Venus y Adonis deberían de subir a la luna y después a Marte o quizá a Venus; en cambio el primer planeta después de la luna es, al igual que en la *Commedia*, Mercurio.

¹⁰⁵ Esta segunda interpretación parece ser contradictoria y menos probable, porque relaciona al cristianismo con la teoría heliocéntrica; a menos que se tratara de una crítica a una institución eclesiástica caduca y renuente a la nueva ciencia.

La imagen alegórica del alumno que supera al maestro en el poema de Dante se hace patente una vez más en el *Adone*. La ventaja, tanto la de Dante sobre Virgilio como la de Marino sobre Dante, consiste en haber recibido la revelación cristiana y científica, respectivamente. Este desafío se nota más claramente cuando Marino calca los versos del segundo canto de *Paradiso*, donde Beatriz explica a Dante la superioridad de la razón sobre los sentidos:

Ella sorrise alquanto, e poi «s'elli erra
l'opinion», mi disse, «de' mortali,
dove chiave di senso non diserra,
certo non ti dovrien punger li strali
d'ammirazione omai, poi dietro ai sensi
vedi che la ragione ha corte l'ali»
(*Paradiso* II, 52-57)

Sin embargo se podría hablar, más bien, de un calco inverso, pues en el poema de Marino son los sentidos los que son superiores a la razón:

[...]Ascolta
poiché cotanto addentro entender vuoi,
al bel quesito sodisfar prometto;
ma di ciò la ragion ti dirà poi
l'occhio vie meglio assai più che l'intelletto.
Non mancan già filosofi tra voi
che notanto hanno in lei questo difetto;
studia ciascun d'investigarlo a prova,
ma chi s'opponga al ver raro si trova.
(*Adone* X, 34-35)

Es justo en este punto donde Marino, a través de la ficción literaria, defiende el método experimental contra la pedantería aristotélica, tan criticada por Bruno, Galileo y Campanella,¹⁰⁶ de tal forma que más allá de un desafío poético, podría considerarse un desafío ideológico contra aquellos que son ciegos ante lo que no quieren ver. No es fortuito

¹⁰⁶ Dice Campanella, en la *Città del sole*, acerca de los habitantes de una ciudad perfecta: «Son nemici d'Aristotile, l'appellano pedante» (Tommaso Campanella, *La città del sole*. Milano, Feltrinelli, 2014, p. 70). En realidad Campanella no llama pedante a Aristóteles sino a aquellos quienes no son capaces de refutar la *auctoritas* del estagirita «l'uomo si fa inerte, perché non contempla le cose ma li libri, e s'avvilisce l'anima in quelle cose morte» (*Ibidem*, p. 42).

que justo antes de comenzar a tratar sobre las manchas de la luna, Marino elogia la vista sobre la razón ante la imposibilidad, claro está, de entrar en contacto con los cuerpos celestes.

Tanto Dante como Marino ofrecen, a través de la voz de Beatriz y Mercurio, respectivamente, una verdad absoluta acerca de las manchas de la luna, tras haber refutado las teorías más importantes. En el *Adone* aparecen tres teorías. La primera dice que existe un cuerpo entre el sol y la luna, el cual no deja pasar completamente la luz.

Afferma alcun che d'altra cosa densa
sia tra Febo e Febea corpo framesso,
la qual de lo splendor ch'ei le dispensa
in parte ad occupar venga il riflesso.
Il che se fusse pur, com'altri pensa,
non sempre il volto suo fora l'istesso,
né sempre la vedria chi 'n lei s'affisa
in un loco macchiata e d'una guisa.
(*Adone* X, 36)

Esta teoría, según Mercurio, no puede ser cierta porque de haber un cuerpo intermedio entre el sol y la luna éste se movería, lo cual haría que las manchas cambiaran su aspecto; y lo que se observa es la luna con las manchas siempre en la misma posición, haciendo una misma figura.

La segunda teoría se basa en el concepto aristotélico del mundo sublunar, puesto que se cree que la luna adquiere, por lo cerca que se halla de los elementos que dominan el imperfecto mundo sublunar, una naturaleza imperfecta e impura.

Havi chi crede che, per esser tanto
Cinzia vicina agli elementi vostri,
de la natura elementare alquanto
convien pur che partecipe si mostri.
Così la gloria immacolata e 'l vanto
cerca contaminar de' regni nostri,
come cosa del ciel sincera e schietta
possa di vil mistura essere infetta.
(*Adone* X, 37)

Esta segunda probabilidad, empero, es tajantemente refutada por Mercurio, ya que la gloria inmaculada, o bien la pureza de los cielos supralunares, no puede ser corrompida por una naturaleza inferior, como lo es la del mundo sublunar.

Finalmente, se retoma la teoría expuesta por Dante y refutada por Beatriz en el segundo canto del *Paradiso* en la cual el poeta florentino sostiene que la luna es como un cristal que tiene plomo dentro de ella. Este plomo no dejaría entrar la luz a través de las montañas de la luna, por lo cual la sombra produciría esas aparentes manchas.

Altri vi fu ch'esser quel globo disse
quasi opaco cristal che 'l piombo ha dietro,
e che col suo reverbero venisse
l'ombra de le montagne a farlo tetro.
Ma qual sì terso mai fu che ferisse
per cotanta distanza acciaio o vetro?
e qual vista cerviera in specchio giunge
l'imagini a mirar così da lunge?
(*Adone* X, 38)

Mercurio refuta la teoría argumentando que de ser así no sería capaz de ver dicho fenómeno desde la Tierra, pues ni el reverbero de la luna es tan potente como tampoco lo es la vista del ser humano.

En realidad, toda esta discusión acerca de las manchas lunares, precedentes al elogio del matemático florentino, están destinadas a conducir al alumno, al igual que en la *Commedia*, a una verdad absoluta de la causas de un tema en boga durante el siglo XVII. Lo que es importante observar es que en el *Adone* no existe una discusión en la que se perciba la voz del poeta, sino sólo una exposición de teorías destinadas a ser refutadas por la de Galileo, que me permito citar de Emilio Russo:

E quindi, con la certezza che è data dall'esperienza sensibile, si possa apprendere non essere affatto la luna rivestita di superficie liscia e levigata, ma scabra e ineguale e allo stesso modo della faccia della Terra, presentarsi ricoperta in ogni parte di grandi prominenze, di profonde valli e di anfratti (Galilei, *Sidereus nuncius*, pp. 83-85) [...] dalle più volte ripetute ispedizioni di esse siamo giunti alla convinzione che la superficie della luna non è affatto liscia, uniforme e di sfericità esattissima [*sic*] [...]ma al contrario disuguale, scabra, ripiena di cavità e di

sporgenze, non altrimenti che la faccia stessa della Terra.¹⁰⁷

Russo cita estos dos párrafos como comentario a estos versos del canto décimo, los cuales fungen como la verdad expresada por Mercurio:

Or io ti fo saver quel pianeta
non è, com'altri vuol, polito e piano,
ma ne' recessi suoi profondi e cupi
ha, non men che la terra, e valli e rupi.
La superficie sua mal conosciuta
dico ch'è pur come la terra istessa,
aspra, ineguale e tumida scrignuta,
concava in parte, in parte ancor convessa.
Quivi veder potrai, ma la veduta
nol può raffigurar se non s'appressa,
altri mari, altri fiumi et altri fonti
città, regni, province e piani e monti.
(*Adone* X, 39 vv. 4-8; 40)

Esto revela de inmediato un profundo interés por parte de Marino hacia los temas extraliterarios, así como el deseo de competir con el modelo dantesco de su poema. No obstante, a diferencia de Dante, Marino parece no tener una propuesta propia acerca de las manchas de la luna al no ser filósofo ni mucho menos astrónomo. Sin embargo, Marino actualiza el mito y lo hace partícipe de los problemas que aquejan a la sociedad de su tiempo, como lo es en este caso el naciente método científico. De esta forma el mito vive al ser actualizado y llevar la marca del siglo XVII. Es decir que *Adone*, más allá de ser un epígono ovidiano, dice algo, como clásico, al lector de su siglo; mientras que al lector del siglo XXI lo pone al tanto de la repercusión de las teorías de Galileo.

A nivel retórico es importante notar el uso de la *varietas* inventiva, pues este episodio, a la vez que inserta al *Adone* dentro de una tradición, interrumpe el *taedium* amoroso. Un episodio similar se halla en el canto VI, en el que Marino describe a ninfas y sátiros jugando a varios juegos:

Chi con carte effigiate in mano

¹⁰⁷ Cito de las notas 39 y 40 del canto X del *Adone*, p. 974.

prova quanto Fortuna in terra possa;
chi le corna agitate in picciol piano
fa ribalzar de le volubil ossa;
chi con maglio leggier manda lontano
l'eburnea palla ad otturar la fossa;
chi, poi che dal cannel le sorti ha tratte,
su tavolier le tavole ribatte.
(*Adone* VI, 45)

Es claro que el mito de Adonis podría prescindir de episodios como estos; de hecho leído fragmentariamente podría pensarse que no se trata del *Adone* sino de otro poema. En el *Adone* existen estos episodios que logran representar una variedad de temas que aparecen como parte de la historia central y no como digresiones. He aquí otra de las virtudes del *Adone*, cuya longitud está bien distribuida de modo que a pesar de ella, no se sale de los límites aristotélicos de tiempo sobre los que se apoya Tasso para lograr un poema libre del *taedium*, equilibrado entre el *docere* y el *delectare*. *Adone* usa la *amplificatio* con la cual introduce temas, como el de las manchas de la luna, que renuevan la pertinencia del mito ovidiano en el siglo XVII. No obstante esto, aquella distribución necesaria para el éxito del poema, más allá de si éste es barroco, y por ende exuberante, o no, ya no es tarea de la *inventio* sino de la *dispositio*.

III.2. *Dispositio*

En el segundo discurso sobre el arte poética, Tasso se ocupa de la *dispositio*,¹⁰⁸ que define inicialmente de esta manera:

Scelta ch'avrà il poeta materia per se stessa capace d'ogni perfezione, li rimane l'altra assai più difficile fatica, che è di darle forma e disposizion poetica: intorno al quale officio, come intorno a proprio soggetto, quasi tutta la virtù dell'arte si manifesta.¹⁰⁹

La principal preocupación de Tasso, a la hora de hablar de esta correcta disposición del

¹⁰⁸ Del verbo latino *disponere* (ordenar, colocar, distribuir).

¹⁰⁹ Torquato Tasso, *op. cit.*, p. 20.

poema heroico, es la redacción, a la que él llama *favola*.¹¹⁰ Ésta a su vez se divide en tres grandes bloques: *integrità*, *grandezza* y *unità*.

La *integrità* parte del básico principio aristotélico de que todo poema debe tener un inicio, un enredo intermedio¹¹¹ y un fin. En este aspecto resulta perfecta la *Iliada*, puesto que lo que el poema narra es la «μῆνιν [...] Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην» (*Iliada* I, 1-2) y no la guerra de Troya; de ser así el poema resultaría incompleto:

Questa condizione di integrità mancherebbe parimente nell'*Iliade* d'Omero, se vero fosse che la guerra Troiana avesse presa per argomento del suo poema; ma questa opinione di molti antichi, rifiutata da i dotti del nostro secolo, chiaramente per falsa si manifesta; e se Omero stesso è buon testimonio della propria intenzione, non de la guerra di Troia, ma dell'ira d'Achille si canta nell'*Iliade*.¹¹²

La *grandezza* trata de la extensión de los episodios que conforman el poema épico y que, por consiguiente, definen la extensión total del poema.¹¹³ Uno de los principios elementales que Tasso aprehende de Horacio es la *aurea mediocritas*, pues considera que los poemas heroicos breves pueden ser *vaghi* y *eleganti*, pero nunca *belli* y *perfetti*; lo cual no significa que los poemas cuya extensión es exagerada sean los mejores.¹¹⁴ En realidad, según Tasso, el juez de la extensión adecuada del poema heroico es la memoria, como en el arte lo es la vista:

Ma sì come l'occhio è dritto giudice della dicevole statura del corpo [...] così anco la memoria commune degli uomini è dritta estimatrice della misura conveniente del poema. Grande è convenevolmente quel poema in cui la memoria non si perde né si smarrisce; ma tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia conessa e dall'altra dependa, e come le parti loro e co 'l tutto siano proporzionate.¹¹⁵

Finalmente Tasso trata el concepto de la *unità*, el cual define a partir de su sentido

¹¹⁰ La fábula, término aristotélico, se encarga del orden de la obra. De hecho los conceptos presentados por Tasso en este segundo diálogo provienen de la *Poética*.

¹¹¹ Tasso usa la palabra *mezzo*, es decir medio.

¹¹² Torquato Tasso, *op. cit.*, p. 23-24.

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

¹¹⁵ *Idem*.

etimológico más primitivo, o sea el del uno solo, refiriéndose al argumento. Tasso, ante la regla aristotélica que dicta que a cada poema corresponde un solo argumento, observa *L'Italia liberata da' Goti* de Trissino y la pone en confronto con el poema de Ariosto, puesto que el segundo tuvo más éxito que el primero; no obstante sea el de Trissino el poema que se apega a la regla de la *unità*, mientras que el de Ariosto la viola.¹¹⁶ El éxito de Ariosto, según Tasso, se halla en la *varietas*:

Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato: però non tanto v'attesero, benché maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrovi. Necessariissima era a' nostri tempi; e perciò dovea il Trissino co' sapori di questa varietà condire il suo poema. [...] Giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artifice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendii, qui prodigii; là si trovino concilli celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa: sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.¹¹⁷

Estos tres componentes (*integrità*, *grandezza* y *unità*) no pueden diferir mucho, o más bien nada, en el *Adone*, ya que la *dispositio* sólo contempla el orden de las ideas, o bien, en palabras de Lausberg, «la distribución de un todo (por tanto, del conjunto del discurso así como también de sus partes integrantes, *res* y *verba*)». ¹¹⁸

Tasso habla del principio de *integrità* como aquel que marca un inicio, un medio y un final. En el caso del *Adone*, el título sugeriría un poema acerca de Adonis; sin embargo la obra se delimita a los amores entre éste y Venus. Dicho esto surge el problema de la

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 26-28.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 41-42.

¹¹⁸ Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 358.

grandezza, ya que si Marino hubiera incorporado toda la historia de Adonis (quizá desde la huida de Mirra hasta la conversión del antihéroe en anémona, pasando por una niñez imaginada por Marino que condujera al lector hasta el momento en el que Amor lo ve navegar rumbo a Arabia) habría tenido como resultado un poema tedioso. En efecto, Tasso elogia la *Iliada* por la capacidad de Homero para narrar un episodio (la cólera de Aquiles) sucedido dentro de otro más extenso (la guerra de Troya) de forma que el lector pueda deleitarse con la narración de la guerra dentro de un periodo de límite establecido. Marino sigue estos preceptos no obstante la extensión de su poema, la cual supera ampliamente la que Ovidio le da al mismo mito en sus *Metamorfosis*. La memoria es, efectivamente, un fiel aliado del lector del *Adone*. En muchas partes del poema, Marino usa la *amplificatio* como elemento novedoso para resaltar el *delectare* sobre el *prodesse* en los episodios amorosos; así como la digresión, a partir de la inclusión de mitos e historias, cuando quiere exaltar el *docere*. No obstante esto, hay una línea recta en la historia que *grosso modo* podría resumirse así: antecedentes, enamoramiento, amores, huida de Adonis al mundo terrenal, peripecias, coronación, muerte y transformación. Es decir que el *Adone* crece en el plano de la *elocutio* y no en el de la *inventio*. Finalmente, a esto debe agregarse la *unità*: el tema es uno solo; de hecho, a diferencia del *Orlando* (entiéndanse los poemas de Boiardo y Ariosto) y de la *Gerusalemme liberata*, en el *Adone* Marino se limita a narrar lo que hace Adonis,¹¹⁹ sin ninguna suerte de cambios de escena. La *varietas*, en este caso los mitos, vienen de la boca de otros personajes como historias contadas al personaje principal.

Torquato Tasso en este mismo segundo discurso habla sobre los elementos que conforman toda trama del poema épico:

È la favola (s'ad Aristotele crediamo) la serie e la composition delle cose imitate: questa, sì come è la principalissima parte qualitativa del poema, così ha alcune parti che di lei sono qualitative: le quali sono: la peripezia, che mutazion di fortuna

¹¹⁹ Los cantos I, XIX y XX son la excepción por obvias razones: el primero narra la llegada de Adonis a Chipre; mientras que los últimos dos la transformación y los juegos en honor a Adonis. Sin embargo, a pesar de la muerte de Adonis, los episodios no están de más, pues si bien Adonis ya está muerto, éstos atañen todavía a él.

si può chiamare; l'agnizione che riconoscimento si può dire; e la perturbazione, che può fra' Toscani ancora questo nome ritenere.¹²⁰

Tasso ejemplifica la *mutazione di fortuna* con Edipo y Electra, ya que ésta puede ser para bien o para mal. El *riconoscimento* es «un trapasso da l'ignoranza a la conoscenza», como en el caso de Odiseo frente a su nodriza. Finalmente la *perturbazione* es ejemplificada con el llanto de Priamo por Hector al final de la *Iliada*.¹²¹ Estos elementos ayudan a distinguir los tipos de *favola*, los cuales se dividen en *semplice* (carente de la *mutazione* y el *riconoscimento*), *composto* (con *mutazione* y *riconoscimento*), *affettuoso* o *patetico* (con *perturbazione*) y *morato* (sin *perturbazione*).

En el caso del *Adone* podría decirse que se trata de una *favola composta affettuosa*, puesto que, no obstante Adonis esté predestinado a perecer a causa de su linaje –al igual que cualquier héroe trágico griego–, hay un cambio de fortuna a partir de la entrada de Marte que, como se ha dicho, abre la segunda parte del poema. El *riconoscimento* se da cuando Adonis se revela como el legítimo rey de Chipre;¹²² y por último la *perturbazione* cuando Venus llora y se hacen los juegos en honor al protagonista del poema. Sin embargo también puede decirse que la *favola* es *composta*:

Composta si dice [...] quando ella contenga in sé cose di diversa natura, cioè guerre, amori, incanti e venture, avvenimenti or felici ed or infelici, che or portano seco terrore e misericordia, or vaghezza e giocondità: e da questa diversità di natura di nature ella mista ne risulta; ma questa mistione è molto diversa da la prima, e si può trovare in quelle favole ancora che sono semplici cioè che non hanno né *mutazione* né *riconoscimento*.¹²³

Esto lleva a Tasso a ponderar una vez más la necesidad de la *varietas* en el poema épico, frente a la tragedia donde la *mutazione* y el *riconoscimento* deben suceder en un breve lapso.¹²⁴ Esta última observación involucra *res y verba*, es decir que, como dice Lausberg,

¹²⁰ Torquato Tasso, *op. cit.*, p. 43.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 43-44.

¹²² No hay que olvidar que dicho reconocimiento sirve para poner a Adonis en el punto más alto de la rueda de la fortuna. Sin dicho reconocimiento no habría pretexto para hacer a Adonis partícipe de su propia tragedia.

¹²³ *Ibidem*, p. 44.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 95.

la *dispositio* es ese camino intermedio entre *inventio* y *elocutio*. La *varietas* puede comprender tanto la elección del tema como la del estilo, de tal manera que diversos temas y estilos pueden convivir en un mismo poema épico, o en el caso de Marino, narrativo.

Entonces, para hablar de *dispositio* en el *Adone* habría que tomar en cuenta los episodios que modifican directamente la historia antes de un final cuyo mito es conocido por todos. Es decir que la *dispositio* permite al poeta abrir paso a la creación de capítulos que después pueden ser aprovechados a través del estilo en la *elocutio*. En el caso del poema de Marino, donde el personaje principal puede ser tomado como alegoría de la insania del ser humano frente a la pureza del mundo supralunar, los elementos trágicos son la clave para poder darle al mito su visión barroca y de esta forma lograr la innovación, es decir la maravilla. De otra manera el poema de Marino se limitaría a una rescritura o imitación del mito ovidiano.

III.2.1. Los elementos trágicos en el *Adone*

Adone, más allá de su temática épico-lírica, se configura en el plano de la *dispositio* como una tragedia. No hay que perder de vista que, según la interpretación tassiana de Aristóteles, la gran diferencia entre la tragedia y la épica es que la segunda puede prescindir de actores: «nella tragedia non parla mai il poeta, ma sempre coloro che sono introdotti agenti ed operanti, e a questi tali si deve attribuire una maniera di parlare ch'assomigli la favola ordinaria, acciò che l'imitazione riesca più verisimile».¹²⁵ A esto debe agregarse la pertinencia de la *varietas* épica frente a la inmediatez de la tragedia, como ya lo he expuesto.

En esta estructura trágica del *Adone*, el personaje de Mercurio¹²⁶ es fundamental, ya que

¹²⁵ Torquato Tasso, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁶ Valdría la pena hacer mención de la excelencia con la que Marino concibe a Mercurio, pues en un mundo trágico para el ser humano (Adonis), destinado a perecer ante los caprichos de los dioses, la presencia del nuncio representa un momento de tranquilidad. De entre todas las deidades Mercurio es el único que no se somete a su voluntad cambiante, sino que, como mediador entre lo divino y lo profano, reconforta a Adonis interviniendo por él en numerosas ocasiones, como en el canto XIII cuando lo ayuda a escapar de la prisión de Falsirena.

es a partir de su aparición, en el canto v, que el destino trágico de Adonis comienza a vislumbrarse. En este canto, conocido con el título de «La tragedia», Mercurio aparece en escena para contar cinco historias (Narciso, Ganimedes, Cipariso, Hilas y Átide) cuyas enseñanzas morales atañen al famoso verso «smoderato piacer termina in doglia». Al término de dichas narraciones aparece la primera amonestación para Adonis a través de la voz de Venus:

«Adon cor mio, mio core, omai serena
la mente ombrosa e lascia ogni altra cura.
O tre volte mio cor, deh, prego, affrena
quel desio di cacciar ch'a me ti fura.
Non far, se m'ami, ch'acquistata apena
perdano gli occhi miei tanta ventura;
non voler dato a me, da me disgiunto
e ricca farmi e povera in un punto.
(*Adone* v, 99)

Esta amonestación se repite continuamente en el poema, pero es en dos partes de éste que dicho consejo tiene mayor relevancia: en los cantos XI y XV, ya que en éstos Marino se sirve, una vez más, de sus conocimientos extraliterarios¹²⁷ para crear el equivalente al oráculo de Delfos: la astrología y la quiromancia:

Intanto Marte era nel toro entrato,
casa dov'abitar suol Citerea,
e già dopo il ventesimo passato
tutto sdegnato il quarto grado avea,
e, mandava al leone il suo quadrato,
che quasi in grado eguale il ricevea.
Or questo influsso, come vuol Fortuna,
sen vien per dritto ad incontrar la luna.
(*Adone* XI, 180)

Marte entra en la constelación de Tauro, regida por Venus, de modo que la posición de la estrella del dios de la guerra queda en cuadratura con Leo, ocupado, en la carta natal de

¹²⁷ Extraliterarios entendido en su sentido moderno, es decir conocimientos que quedan relegados del mundo literario actual, y que más bien, en la época de Marino, podrían llamarse extrapoéticos al ser textos que no pertenecen al saber del arte poética.

Adonis, por el arcano maléfico Saturno. Finalmente éste queda en oposición a la luna, planeta asociado con frecuencia a Diana.

Esta octava, más allá de la interpretación astrológica, hace una perfecta correspondencia con la versión de Marino. El que Marte entre en Tauro revela la perturbación de la paz por parte del dios en el canto XII. Posteriormente hay que observar la conexión entre Marte y Diana, aunque mediante símbolos, a través de la figura de Saturno, planeta del dios del tiempo y tradicionalmente asociado al cambio (de allí la voluntad de la Fortuna en el séptimo verso). No es casual que el jabalí destinado a asesinar a Adonis haya sido creado por Marte y Diana en el canto XVIII:

Così di Tracia al paladin tremendo
Favellò Cinzia, ond'ei l'armi depose;
e più distinto poi l'ordin tessendo
de le disposte e concertate cose,
seco insieme in agguato ivi attendendo
finché venisse il bel garzon s'ascose
per dar effetto a la crudel congiura
tra i vietati confin di quelle mura.

(*Adone* XVIII, 42)

De la misma forma, a lo largo de toda la historia, existen continuas alusiones al jabalí y a la fatalidad de la vida de caza, por más segura que ésta parezca. Por ejemplo, en el episodio en el que Venus camuflada lee la mano de Adonis, pues él desea confirmar si todo lo que le advirtió Mercurio en su horóscopo es cierto:

Linea v'ha poi ch'obliqua e mal disposta
da la percussione in alto ascende
e sì di Giove appo i confin s'accosta
che 'l cavo de la man per mezo fende.
Aggiungi ancor, ch'ove la mensa è posta,
sopra il quadro un triangolo si stende,
onde da bestia rea ti si minaccia
rischio mortal, se seguirai la caccia.

(*Adone* XV, 52)

La leyenda «conócete a ti mismo» subyace a estos dos episodios. La astrología y la

quiromancia fungen como oráculo de Delfos a través de las cuales se da la anagnórisis. Estas escenas vienen a completar la del linaje de Adonis, dado que sólo mediante éstas Marino puede poner en evidencia la inevitable condición humana de Adonis que, si bien a nivel de la *inventio* hace patente la calidad moral del poema, en lo que respecta a la *dispositio* potencia el error trágico y la consiguiente *hybris*.

La *hamartía* depende en todo momento de la desobediencia de Adonis. En el canto decimotercero Mercurio acude a la cárcel de Falsirena en la que Adonis se encuentra preso. El nuncio lo envía a recuperar el anillo mágico que Venus le había dado, pero le advierte que cuando entre a la habitación en la que se encuentra dicha prenda de la diosa, no debe coger nada más de lo que allí encontrare:

Entra allor ne l'erario e quindi presto
prendi il gioiel che de la dea fu dono,
ma null'altro toccar di tutto il resto
bench'apparenza in vista abbia di buono.
Quante cose v'ha dentro, io ti protesto,
contagiose e sfortunate sono,
e ciascuna con seco avien che porte
augurio tristo di ruina o morte.
(*Adone* XIII, 228)

Sin embargo, Adonis desobedece y se lleva consigo las armas de Meleagro:¹²⁸

L'arco non men de la faretra adorno
d'oro e seta ha la corda attorta insieme,
di nervo il busto e di forbito corno
di questo capo e quel le punte estreme.
Brama Adon quelle spoglie aver intorno,
ma di Mercurio il duro nunzio teme.
Vede che de la scritta esplicatrice

¹²⁸ En el noveno canto de la *Iliada*, Homero narra la historia de Meleagro: «Curetes y bravos etolos combatían en torno de Calidón y unos a otros se mataban, defendiendo aquéllos su hermosa ciudad y deseando éstos asolarla por medio de las armas. Había promovido esta contienda Diana, la de áureo trono, enojada porque Eneo no le dedicó los sacrificios de la siega en el fértil campo: los otros dioses regaláronse con las hecatombes, y sólo a la hija del gran Júpiter dejó aquél de ofrecerlas, por olvido o por inadvertencia, cometiendo una gran falta. Airada la deidad que se complace en tirar flechas, hizo aparecer un jabalí de albos dientes, que causó gran destrozo en el campo de Eneo, desarraigando altísimos árboles y echándolos por tierra cuando ya con la flor prometían el fruto. Al fin lo mató Meleagro, hijo de Eneo, ayudado por cazadores y perros de muchas ciudades» (Homero, *Iliada* IX, trad. de Luís Segala y Estalella México, Porrúa, 2001 p. 114).

«Armi di Meleagro» il breve dice.
[...]
Egli, ch'a ciò non pensa o ciò non cura,
la faretra dispicca e prende l'arco
e di questa e di quel tiensi a ventura
render l'omero cinto e 'l fianco carco.
(*Adone* XIII, 249; 252 vv. 1-4)

El mito de Meleagro tiene dos puntos de convergencia con el de Adonis: el jabalí y la enemistad del héroe con Diana. No obstante ambos difieren en sus respectivos finales, pues Meleagro logra asesinar al jabalí, mientras que Adonis no. Esto haría pensar si, en el caso del *Adone*, Marino repensó el mito, de modo que el jabalí que Adonis y Meleagro enfrentaron fue el mismo; así como el porqué de la muerte de Adonis. Así lo analiza Corradini:

Ma per quale ragione le armi di Meleagro sono maledette? Anzitutto c'è da osservare che il dettaglio non compare in alcuna fonte conosciuta, e deve dunque ritenersi un'invenzione del Marino. I miti dell'eroe calidonio e di Adone presentano un punto in comune, la caccia del cinghiale; questa tuttavia conduce nei due casi a un esito opposto, poiché Meleagro non viene colpito, ma anzi abbatte la belva. Le sue armi perciò, limitatamente al segmento della sua storia sovrapponibile a quella di Adone, sono gloriose e non funeste, e come tali dovrebbero in teoria essere d'aiuto e non di nocumento al pupillo di Venere.¹²⁹

La muerte de Adonis (baste mencionar que Marino narra el enfrentamiento entre el jabalí y Adonis, con este último vistiendo la armadura) es un castigo a su soberbia. El hecho de que éste lleve la armadura de Meleagro sin ninguna autorización divina habla de la soberbia que tenía el (anti)héroe al querer llevar la gloria ajena sobre sus propios hombros:

Toccar quel suo malnato osò le crude
armi pericolose, armi interdette,
quella ov'ancora il mio furor si chiude,
dico di Meleagro arco e saette.
(*Adone* XVIII, 40 vv. 1-4)

De la misma forma, dicha acción termina por desatar la ira de Diana sobre Adonis, ya

¹²⁹ Marco Corradini, *op. cit.*, p. 252.

que el uso de una armadura ajena puede ser una suerte de elogio a quien alguna vez la poseyó, o quizá un amuleto que mira a repetir las hazañas de quien anteriormente la había usado, es decir de alguien cuyo padre había ofendido a Diana.¹³⁰ Finalmente la *hybris* termina por matar a Adonis sin que la armadura robada pueda defenderlo: es más, Marino ni siquiera la menciona durante ni después del combate.

Ma 'l tropp'ardito Adon, che d'aver crede
altrettanto valor quant'ha bellezza,
di fugace animal minute prede,
quasi indegne di lui, disegna e sprezza.
(*Adone* XVIII, 58 vv. 1-4)

La desobediencia es el error trágico de Adonis, mientras que el haberse creído el mejor cazador, capaz de matar al jabalí¹³¹ es la *hybris*. Podría concluirse que lo trágico refuerza el sentido moral de la obra acerca de la debilidad del ser humano, amén de pretender demostrar que la suerte del hombre está condenada a repetirse no obstante la enorme cantidad de ejemplos que narra Mercurio.

Ecco come a schivar prefissa morte
poco giova consiglio incontro al fato,
e 'l furor mitigar di stella forte
mal può di luce amica aspetto grato.
Così vuol chi 'l destin regge e la sorte,
sotto sì fatte leggi il mondo e nato.
(*Adone* XVIII, 103 vv. 1-6)

A pesar de analizar la *dispositio*, inevitablemente se regresa continuamente a la *inventio*, pues sólo a través de la elección de un tema como los amores de Venus y Adonis es que la estructura de la obra pudo haber contenido elementos trágicos ora a causa de la nobleza del personaje ora a causa del final de la historia. La estructura trágica de la *dispositio* de *Adone* completa la *inventio*, y con esto la intención del poema entero. La irremediable necesidad del

¹³⁰ Muy similar al *Orlando furioso* donde la disputa entre Orlando y Mandricardo es por la antigua armadura de Hector.

¹³¹ Marco Corradini cita una epístola de Marino dirigida a Ottavio Magnani el 12 de julio de 1619, en la cual el napolitano confiesa «Adone fu già ucciso da Marte in forma di porco» (Marco Corradini, *op. cit.*, p. 250).

hombre, tratada en el subcapítulo acerca del antihéroe barroco, se manifiesta en el error trágico, así como en la maldición familiar; mientras que en el pasaje que versa sobre la visión del universo a partir de Dante y Galileo se hace patente en la *hybris* misma. Esto puede verse sobre todo en el episodio en el que Mercurio le revela a Adonis su futuro mediante la astrología, ya que acto seguido Venus procede a vituperar dichas creencias, lo cual parece coincidir con aquellos famosos versos dantescos:

Lo cielo i vostri movimenti inizia;
non dico tutti, ma, posto ch' i 'l dica,
lume v'è dato a bene e a malizia,
e libero voler; che, se fatica
ne le prime battaglie col ciel dura,
poi vince tutto, se ben si notrica.
(*Purgatorio* XVI, 72-78)

Sin embargo en el caso del *Adone* los elementos trágicos parecen contrariar esta esperanza en el ser humano. Sin embargo la *hybris*, y especialmente el error trágico, pueden interpretarse como el único acto de libre albedrío del cual dispone el género humano.

III.3. *Elocutio*

Al hablar de la *elocutio*, se trata «per conseguenza dello stile». Estos estilos son el *magnifico* o *sublime*, el *mediocre* y el *umile* determinados por «quel composto che risulta da' concetti e da le voci». ¹³² La tarea del poeta magnífico consiste en conmovér y robar los ánimos; el del poeta medio, en deleitar, y el del poeta humilde, en enseñar.

Un caso particular es el del poema heroico o épico, pues, según Tasso, éste debe colocarse entre el trágico y el lírico (géneros sublime y mediocre por excelencia), de modo que las palabras y los conceptos propios de ambos géneros, aunque con una más clara inclinación hacia lo sublime, puedan convivir en el poema. Es entonces la variedad, de la cual la *Eneida* es inmejorable ejemplo, ese punto medio que permite al poema heroico

¹³² Torquato Tasso, *op. cit.*, pp. 46, 50.

servirse del trágico en su simplicidad y del lírico en su *vaghezza* al tratar de cosas ociosas sin causar el *taedium*.

Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico ch'uscendo da' termini di quella sua illustre magnificenza, talora pieghi lo stile verso la simplicità del tragico. [...] Nella tragedia non parla mai il poeta, ma sempre coloro che sono indotti agenti ed operanti [...]. Al poeta, a l'incontro, quando ragiona in sua persona, sì come colui che crediamo essere pieno di deità e rapito da divino furore sovra se stesso, molto sovra l'uso comune, e quasi con un'altra mente e con un'altra lingua, gli si concede a pensare e favellare [...]. L'epico vedrà che, trattando materie patetiche o morali, si deve accostare a la proprietà e semplicità tragica; ma, parlando in persona propria o trattando materie oziose, s'avvicini a la vaghezza lirica; ma né questo né quello sì che abbandoni a fatto la grandezza e magnificenza sua propria.¹³³

Una vez que el género épico ha sido seleccionado en la *inventio*, y se ha elegido el estilo que a éste más conviene, es necesario elegir los conceptos, las palabras y las composiciones de palabras pertinentes a la magnificencia del poema heroico.

Los conceptos idóneos para el poema heroico serán los de Dios, el mundo, los héroes, las batallas terrestres y las batallas navales. El amor debe de tratarse de manera distinta de cómo lo tratan los poemas líricos: de allí que Tasso hable de la *Eneida* como el modelo a seguir a la hora de tratarse de la *varietas*. Sin embargo, al crearse los conceptos a partir de las palabras, Tasso da mayor importancia a éstas. Las palabras se dividen en palabras simples y palabras compuestas. Las palabras simples son de siete tipos: propias, extranjeras, trasladadas, de adorno falso, alargadas, acortadas y alteradas. Sin embargo deben de ser usadas de forma que causen maravilla sin tornarse demasiado obscuras, es decir que debe haber un término medio: ni usarlas tanto, ni no usarlas nunca, pero siempre evitando la ilegibilidad del texto.

Las propias son las palabras italianas «usate comunemente da tutti gli abitatori del paese», mientras que las extranjeras, cuyo uso es causa de «grande magnificenza», son las que provienen de otros idiomas similares al italiano, como el provenzal, el francés, el latín y el español (de donde el ejemplo de la palabra *Chero*).¹³⁴ En las *Prose della volgar lingua*

¹³³ *Ibidem*. pp. 46-49.

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 50-52.

de 1525, Bembo ya había estudiado el vocabulario provenzal presente en el italiano:

Poggiare, Obliare, Rimembrare, Assemblare, Badare, Donneare, dagli antichi Toscani detta, e *Riparare* quando vuol dire *stare* e *albergare*, e *Gioire* sono provenzali, e *Calere* altresì [...]. Sono ancora provenzali *Guiderdone* e *Arnese* e *Soggiorno* e *Orgoglio* e *Arringo* e *Guisa* e *Uopo* [...] voce latina [...] molto prima da' Provenzali usata, che si sappia, che da' Toscani, perché da loro si dee credere che si pigliasse; e tanto più ancora maggiormente, quanto avendo i Toscani in uso quest'altra voce *Bisogno*, che quello stesso può, di questo *Uopo* non facea loro uopo altramente. Sí come è da credere che si pigliasse *Chero*, quantunque egli latina voce sia, essendo eziandio toscana voce *Cerco*, perciò che molto prima da' Provenzali fu questa voce ad usar presa, che da' Toscani; la qual poi torcendo disero *Cherere* e *Cherire*, e *Caendo* molto anticamente, e *Chesta*.¹³⁵

Sin embargo dichas palabras en tiempos de Tasso o Marino no tendrían el mismo efecto, puesto que se trata de palabras tan comunes en italiano por el uso, sobre todo en la poesía del siglo XIII, que incluso podrían sonar arcaicas. Diferente es el caso de los españolismos, como *perro*, aunque abundantes en menor medida si se comparan con el vocabulario provenzal.

Las palabras trasladadas o de traslación son en realidad la metáfora, la metonimia y la sinécdoque o, dicho de una manera un tanto pedestre, los tropos; ya que Tasso se refiere a las palabras que generan conceptos a partir del uso de otras palabras. Él distingue entre cuatro categorías diferentes de alusiones metafóricas: *genere alla spezie*, *spezie al genere*, *spezie alla spezie* y *proporzione*. Con *genere alla spezie* podría decirse que se habla de la metonimia, pues se usará la palabra *bestia* por *caballo*; lo mismo sucede con *spezie al genere*, pero al contrario, donde *mille* se usará en lugar de *molte*. En *spezie alla spezie* se sustituye una palabra por otra aparentemente igual; por ejemplo, se dice que el caballo vuela en vez de correr lo cual presupone una suerte de hipérbole, a pesar de que esta traslación se base, inicialmente, en extraer una palabra de su contexto semántico y aplicarlo a otro por asimilación, como lo sería el de surcar el mar o el cielo en lugar de la tierra. Finalmente está la traslación de proporción que sustituye la palabra por otra cuyo

¹³⁵ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Prose scelte*, con introducción de Francesco Costero. Milano, Sonzogno, 1980, p. 152.

significado es equivalente dentro de su contexto semántico como día y ocaso, vida y muerte. Sin embargo debe evitarse, en todas las traslaciones, partir de lo específico para aludir a lo general, ya que esto simplifica y, por consiguiente, elimina la maravilla. Es mucho mejor partir de lo general para significar lo específico. Aunque también es claro que una metáfora demasiado rebuscada debe convertirse en un símil.¹³⁶

Las palabras falsas, alargadas, acortadas y alteradas, en cambio, resultan más fáciles de explicar. Las falsas son los neologismos que muchos poetas crean, a veces, a partir de onomatopeyas. Las alargadas y acortadas reducen o aumentan sílabas a las palabras sobre todo para lograr el efecto a nivel auditivo, puesto que es en la métrica donde dichas palabras afectan principalmente. Las palabras mutadas sin modificar la prosodia de las palabras trocan o cambian las letras, como *despitto* por *dispetto*.¹³⁷

La tercera y última parte del estilo es la composición, o en otras palabras, la sintaxis del verso. El estilo magnífico contempla largos periodos; sinalefas, dialefas, diéresis, sinéresis; encabalgamientos, cópulas e hipérbatos. Diferente es el caso del estilo medio, que con meticulosos antípetos no consigue mover sino sólo deleitar como en el caso del verso de Tasso «Tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo» donde cada palabra del primer hemistiquio tiene su pareja en el segundo. La composición del estilo bajo, por otro lado, es contraria a la del estilo sublime ya que se sirve de periodos breves, oraciones yuxtapuestas y versos sin cesuras ni encabalgamientos, pues la función de éste es el enseñar.¹³⁸

Para mover los ánimos del lector el poema heroico necesita de la *evidentia* (en griego ἐνάργεια y traducido como *chiarezza* por Tasso), dado que éste, a diferencia de la tragedia, carece del actor:

È necessaria questa diligente narrazione nelle parti patetiche, però che è principalissimo instrumento di mover l'affetto: e di questo sia esempio tutto il ragionamento del conte Ugolino nell'*Inferno*. Nasce questa virtù ancora se, descrivendosi alcuno effetto, si describe ancora quelle circostanze che

¹³⁶ Torquato Tasso, *op. cit.*, p. 51-52.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 51.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 53-55.

l'accompagnano, come, descrivendo il corso della nave, si dirà che l'onda rotta le mormora intorno. Queste traslazioni, che mettono la cosa in atto, portano seco questa espressione, massime quando è da le animate a le inanimate. Come: «insin che 'l ramo / rende alla terra tutte le sue spoglie»¹³⁹

Estos dos últimos versos (*Inferno* III, 113-114) de Dante, a quien Tasso elogia por haber podido describir esas pequeñas minucias de las cuales el lenguaje convencional no es capaz, pertenecen a la descripción de la ingente cantidad de almas que llegan a la barca de Caronte:

Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,
similmente il mal seme d'Adamo:
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo.
(*Inferno* III, 112-117)

Dante compara la cantidad de hombres que van hacia la barca con la cantidad de hojas que caen de un árbol en otoño, una tras otra. Ésta es la *evidentia*, sin embargo, a ese objeto con el cual se comparan los hijos de Adán, se le agrega otra característica. Es decir que no sólo los hombres caen en la barca de Caronte como las hojas de un árbol, sino que caen tantos y tantos que si un árbol perdiera semejante número de hojas se quedaría sin ellas. Tasso toma este ejemplo, puesto que, en efecto, Dante refuerza la *evidentia* a tal grado que la maravilla crece, al hacer imaginar la cantidad de hojas que tiene un árbol para luego contar por cada una de ellas a las almas condenadas.

Más adelante Tasso da otros ejemplos de la *evidentia* en el *Orlando furioso*. Según Lausberg la *evidentia* es de suma importancia para mover los ánimos, ya que su función está en suscitar la φαντασία.¹⁴⁰

El universo del *Adone*, primero divino y después terrenal, comparte y unifica en sí varios de los estilos tratados por Tasso en este tercer discurso de su arte poética. De entre estos

¹³⁹ *Ibidem*, p. 56.

¹⁴⁰ Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 231.

dos estilos resaltan el lírico y el épico: el primero en el canto XIII, y el segundo en el canto XIV.

III.3.1. Venus y Adonis: el estilo lírico en el *Adone*

El episodio en el que Venus y Adonis consuman el acto sexual es uno de los más relevantes del *Adone*, quizá sólo después del célebre «Canto dell'usignolo» (*Adone* VII, 32-57). En dicho episodio Marino retoma una y otra vez el *topos* del *Militia amoris* de los *Amores* de Ovidio y aquél del *Da mihi basia mille* de Catulo, reelaborado en la tradición lírica italiana por Torquato Tasso en *Aminta* (vv. 721-723) y por el mismo Marino en su famosa canción «Baci»:

Miro, rimito, et ardo,
bacio, ribacio e godo.
E mirando, e baciando, mi disfaccio.
Amor tra 'l bacio e 'l guardo
scherza e vaneggia in modo,
ch'ebro di tanta gloria i' tremo e taccio:
ond'ella, che m'ha in braccio
lascivamente onesta,
gli occhi mi bacia, e fra le perle elette
frange due parolette
«Cor mio» dicendo, e poi,
baciando i baci suoi
di bacio in bacio a quel piacer mi desta,
che l'alme insieme allaccia, e i corpi innesta.
(Giambattista Marino, *Baci* vv. 71-84)

El estilo de este episodio corresponde completamente al *mediocre* del que habla Torquato Tasso, pues el estilo lírico es evidente al igual que su fin: deleitar. De hecho es importante no perder de vista los primeros versos de este canto, que no son más que un elogio a la llamada poesía lasciva:¹⁴¹

Di poema moral gravi concetti
udir non spero ipocrisia ritrosa,

¹⁴¹ Versos que, sin embargo, se oponen a los de los dos cantos anteriores en los cuales se vitupera esta forma de poesía.

che, notando nel ben solo i difetti,
suol còr la spina e rifiutar la rosa.
So che, fra le delizie e fra i dilette
degli scherzi innocenti, alma amorosa
cautamente trattar saprà per gioco,
senza incendio o ferita, il ferro e 'l foco.

(*Adone* VIII, 4)

Con la representación de Venus y Adonis en el jardín de los placeres Marino logra consolidar finalmente un estilo único y representativo de la poética del nuevo siglo. Ésta nace de un uso excesivo y renovado de la *ars versificatoria*, teorizada *a posteriori* por Peregrini, Pallavicino y Tesauro, la cual no se lee como un frío artificio de versificador, sino como el fruto del poeta tan culto como poseído por las musas, que los conceptistas llamaron maravilla. La octava 116 es un claro ejemplo de este uso de la técnica, pues las palabras *amore*, *core*, *alme*, *vive* y *more* (a continuación resaltadas con negritas) ocupan un lugar preciso y rebuscado, repartidas en los ocho versos:

Godianci, amianci. **Amor** d'**amor** mercede,
degnò cambio d'**amore** è solo **amore**.
Fansi in virtù d'una **amorosa** fede
due **alme** un **alma** e son due **cori** un **core**.
Cangia il **cor**, cangia l'**alma** albergo e sede,
in altrui **vive**, in se medesma **more**.
Abita **amor** l'abbandonata salma,
e vece vi sostiene di **core** un **alma**.

(*Adone* VIII, 116)

En su edición del *Adone* Emilio Russo anota la relación intertextual del primer verso con el soneto «Viviamo, amiamci o mia gradita Ielle» de Torquato Tasso; además de la observación de Stigliani quien considera los versos («Amami vita mia, s'esser vuoi grata/ Ch'altro premio ch'Amor Amor non ave») de su *Polifemo* como la fuente de Marino.¹⁴² No obstante, esta exhortación a los amores no es más que una constante reelaboración del quinto *carmen* de Catulo, *topos* frecuente en la lírica barroca. Nótese, en cambio, tanto en Marino como en Stigliani la presencia del dantesco *Amor ch'a nullo amato amar perdona*

¹⁴² Giambattista Marino, *op. cit.*, p. 842n.

(derivado a su vez del tratado sobre el amor de Andrés el Capellán) que produce un tono casi científico hasta el primer punto (segundo verso). La repetición, y su consiguiente efecto aliterante, generan un ritmo que exige la respuesta del tercer verso donde una vez más aparece una palabra derivada de *amore*; mientras que en el cuarto, del cual la estructura no puede prescindir,¹⁴³ aparecen las palabras *alme*, *alma*; *cori*, *core*. En esta primera parte de la octava existe una relación de subordinación de *core* y *alma* a *amore*; donde este último elemento, en comparación con los versos de Stigliani, aparece en minúsculas para representar una fuerza interna, pero humana, que rige sobre el corazón y el alma. En la segunda parte de la octava hay una inversión en el orden de los elementos: mientras en la primera *amore* aparece en los primeros versos, y *core* y *alma* en los últimos; aquí se habla primero de *cor* y *alma* y finalmente del *amor* de nuevo, sin embargo éstos nunca se mezclan en un mismo verso, puesto que el concepto del amor regente nace de las palabras, del sonido (prominencia de repeticiones y aliteraciones como *amor-mercede* y *more-amore-core*), y de la lectura superficial. A nivel estructural hay un orden de tratado científico porque los últimos cuatro versos explican una teoría formulada en los primeros cuatro. Sólo el sexto verso carece de los conceptos *amore*, *alme* y *cori*; mas con la antítesis *vive-more* se encadena la premisa al resultado de los últimos dos versos donde el séptimo subordina al quinto y al octavo. Si se utilizan las letras A, B y C para marcar la correspondencia de los conceptos entre sí, el resultado final es A, A, A; B, B; C; A, B, es decir que el concepto de A (*amore*) siempre queda, visualmente, en una posición superior con respecto a B (*core*, *alma*); por otro lado C (*vive-more*), como predicado sintáctico de B, liga las rimas alternas al dístico final en el cual reaparece la subordinación de B con respecto a A. En conclusión la octava puede dividirse en dos partes separadas por C, pero en cuatro gracias a la sintaxis (aquí determinada por los puntos); sin perder de vista que a nivel narrativo y expositivo no hay ninguna fisura.

¹⁴³ Los primeros seis versos de una octava, al ser alternados, no pueden coexistir el uno sin el otro, pues cada uno exige su correspondencia hasta llegar al dístico final que, con la rima pareada cierra un ritmo que alternadamente podría propagarse hasta el infinito.

Además de esta rebuscada minuciosidad destaca el uso de repeticiones que logran un efecto agradable al oído. Este ritmo sobrecargado es una de las características más importantes de la poesía de Marino,¹⁴⁴ y es capaz de despertar la maravilla en el receptor, como si se tratara de una melodía que, a la par de su contenido lascivo, roba los sentidos. Estas constantes y prolíficas lisonjas se expanden por todo el episodio como una mancha de aceite gracias al uso desmedido de la *amplificatio*, de modo que ésta alcanza una extensión de más o menos 50 octavas, es decir unos 400 versos.

Como ejemplo, analizaré la octava 124 a la 132, mismas que Alberto Asor Rosa cita en *La lirica del Seicento* bajo el título de «Supremi piaceri»:¹⁴⁵

Bacia, e dopo 'l baciàr mira e rimira
le baciàte bellezze or questi, or quella.
Ribacia, e poi sospira e risospira
le gustate dolcezze or egli, or ella.
Vivon due vite in una vita e spira,
confusa in due favelle, una favella.
Giungono i cori in su le labra estreme,
corrono l'alme ad intrecciarsi insieme.
(*Adone* VIII, 124)

Cada una de las rimas (-ira, -ella y -eme) es suave, lo cual crea un sonido dulce y lánguido. La primera parte de la octava (los cuatro primeros versos) se divide en dos de tal manera que la segunda parece ser el reflejo de la primera; y lo mismo ocurre en la segunda parte de la octava.

En la primera octava destaca el uso de *rimirare*, *ribaciare* y *risospirare*¹⁴⁶ siempre

¹⁴⁴ Quizá no sólo de Marino, sino del siglo; pues además de los imitadores de Marino esta musicalidad se encuentra en Gabriello Chiabrera y más adelante, ya en el siglo XVIII, en Metastasio.

¹⁴⁵ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, 53-55. No obstante la citación de las octavas proviene aún de la edición de Emilio Russo del *Adone*.

¹⁴⁶ En el vocabulario en línea de la Enciclopedia Treccani *risospirare* aparece como voz utilizada por Alessandro Manzoni en *I promessi sposi* una sola vez «dopo aver sospirato e risospirato, ... don Abbondio cominciò a brontolare più di seguito» (*vid. I promessi sposi*, cap. XXIX, p. 482 en la edición de Mondadori); y *ribaciare* en Parini «la mille volte ribaciata mano» (*Il vespro* I, v. 209). Nótese que ambos autores son posteriores a Marino, por lo cual podría tratarse de un neologismo de éste último, al menos en el campo literario. El verbo *rimirare*, de uso más común y presente en el diccionario *Zingarelli minore* del 2011, aparece ya en la *Commedia* «l'animo mio, ch'ancor fuggiva, si volse a retro a rimirar lo passo» (*Inferno* I, vv. 25-26).

después de los verbos *mirare*, *baciare* y *sospirare*. Los versos 1 y 3 son casi idénticos a nivel estructural: ambos introducen la narración con un verbo en tercera persona singular *bacia* y *ribacia*; *bacia e dopo 'l baciare* no es muy distinto de *ribacia*; y el *dopo* del primer verso conecta a la primera acción con la segunda *mira e rimira*, de la misma forma que su sinónimo *poi* lo hace en el tercer verso con otro conjunto de verbos *sospira e risospira*. En los versos 2 y 4 existe una estructura muy similar: Los dos empiezan con el objeto directo del verbo que está en el verso anterior y terminan con el sujeto. En estos dos versos los objetos directos ocupan las primeras siete sílabas del endecasílabo *a maggiore* con un participio pasado que sirve de adjetivo a dos complementos que riman entre sí (*bellezze* y *dolcezza*). Los participios (*baciate* y *gustate*) no son de uso común como adjetivos, por consiguiente, al igual que con los verbos con el prefijo *ri-*, podría hablarse de un artificio lingüístico. Finalmente los sujetos *or questi*, *or quella*; *or egli*, *or ella*, amén de su patente semejanza morfológica, no dejan de extrañar, pues, si bien uno está separado del otro por un adverbio, sería más común pensar que el verbo recíproco debería de estar conjugado en la tercera persona plural. Sin embargo Marino mantiene esta individualidad, pues ésta obedece a la estructura general del episodio en la que los amantes parten de dos para formar uno solo a través del contacto físico. De hecho ya sea *or questi*, *or quella* que *or egli* *or ella* son sintagmas contruidos de forma que el sujeto sea uno solo.

A esta copiosidad de repeticiones, figuras etimológicas, rimas internas y estructuras idénticas Marino agrega el uso de encabalgamientos sutiles entre verso y verso de cada dístico. Esto acelera el ritmo de manera tenue y hace del sonido una correspondencia directa con la imagen creada por las palabras. El sonido africado palatal de la letra 'c' aparece en los cuatro versos, como si éste imitara el sonido del beso; sin embargo dicho sonido desaparece en favor de los monosílabos truncos *or... or* que parecerían emular la respiración agitada de los amantes destinada a terminar en la exhalación, por la cual escapa el alma, cuyo sonido sería similar a la de rima en -ella.

En la segunda parte de la octava hay un cambio evidente en la conducta de los amantes,

ya que ahora el verbo principal, que continúa siendo enunciado en la primera posición de ambos dísticos, aparece en plural; de manera que la unión de Venus y Adonis se hace cada vez más patente. Los poliptotos mantienen la simplicidad de la primera parte del octava (*vivon, vite, vita; favelle, favella*) con dos sustantivos iguales en el mismo verso cuyas enunciaciones van del plural al singular, como los cuerpos mismos de los amantes. El dístico final llama la atención por la ausencia de conjunción entre uno y otro, puesto que ambos versos inician con un verbo conjugado en tercera persona singular. Una vez más la yuxtaposición produce velocidad en la rima pareada que concluye la octava, que, por su estructura métrica, une también con la rima C la alternancia de rimas A y B. En realidad dentro del episodio pocas son las veces que Marino narra los amores de Venus y Adonis. De hecho bastaría con la octava 124 para dejar en claro al lector la acción de los amantes. Sin embargo, Marino continúa con la narración aunque ya no a través de su voz, sino mediante el diálogo entre Venus y Adonis.

Se trata de un discurso atemporal, de modo que la narración (cualidad que vuelve épico el *Adone*) cede al lirismo. Justamente en estos versos el poeta perfecciona la canción «Baci» donde, a manera del quinto carmen catuliano, expone en primera persona las emociones del amante que besa. En el *Adone* la acción desaparece en favor de una explicación pseudo-científica sobre la función de los besos, lo cual genera un aparente distanciamiento entre los amantes. No obstante, el diálogo es parte de la estructura general de la acción que ciñe el tiempo muerto de la narración, puesto que éste trata de la conjunción de los amantes: el diálogo parte de dos individualidades que se unen en un acuerdo común, al igual que las almas en el beso y los cuerpos en el acto sexual.

El resto de las octavas (125-132) lo ocupa la voz de Venus que explica a Adonis el proceso por el cual las almas se tocan a través del beso. Es importante notar que, pese a la continua presencia de encabalgamientos dentro de las octavas, Marino hace una clara separación entre cada una de ellas con puntos finales. Dicho esto podría incluso suponerse que muchas de ellas fueron agregándose y/o corrigiéndose de manera frecuente, pues

Marino respeta minuciosamente los límites de cada octava, lo cual no hace siempre en otros pasajes del poema. Quizá el napolitano a lo largo de la redacción del poema insertó unas cuantas octavas para prolongar el efecto de la maravilla. En cambio la octava 125 se aleja un tanto de esa perfección encapsulada en los ocho versos de la octava, al mezclar el la narración con el diálogo:

Di note ad or ad or tronche e fugaci
risona l'antro cavernoso e scabro.
«Dimmi o dea (dice l'un) questi tuoi baci
movon così dal cor, come dal labro?»
Risponde l'altra: «Il cor ne le mordaci
labra si bacia, amor del bacio è fabro,
il cor lo stilla, il labro poi lo scocca,
il più ne gode l'alma, il men la bocca.
(*Adone* VIII, 125)

Esta octava parecería imperfecta a causa de los primeros versos que continúan con la narración, frente a los otros seis que forman parte del diálogo entre Venus y Adonis. Sin embargo en el primer verso hay una conexión con la octava anterior a través de *ad or ad or*, conjunción usada en la octava anterior cuatro veces. En realidad estos dos primeros versos –introducidos por una metonimia (*note* por *voci*) que a la vez es una metáfora del beso como medio de comunicación entre las almas de los amantes– transportan al lector fuera de la acción amorosa; puesto que mientras en la octava anterior se percibe la dulzura de la rima aunada a las figuras antes explicadas que hacen de los amantes uno, en ésta el sonido fuerte de la 'r' y la imagen de la cueva sacan al lector de en medio del encuentro. Marino rompe la ensoñación y favorece un ambiente más real justamente para introducir un diálogo a través de la voz de Adonis.

Tanto la pregunta de éste como la respuesta de Venus se caracterizan por una aspereza que poco a poco desaparece: los versos 3, 4, 5 y 6 –a pesar de los encabalgamientos, aquí más bien usados como recurso para la hechura de la octava– corresponden a un momento de seriedad donde Adonis pregunta si los besos de Venus son sinceros (vv. 3-4) a lo que

ella responde con una breve oración lapidaria «Amor del bacio è fabro» (v. 6). Ya en los últimos dos versos la solemnidad de los amantes cede ante la pasión; esto se ve gracias al uso del asíndeton del verso final frente al penúltimo donde aún se conserva un conector brevísimo como *poi*. Hay que notar que la cesura de los endecasílabos está perfectamente invertida: quinario, heptasílabo; heptasílabo, quinario. En conclusión la octava crea una imagen del amante inseguro que desea conocer las intenciones de aquella que posteriormente lo hace callar con más besos: de allí que la respuesta de Venus sea primero concisa y después acelerada. Es cierto que en ningún momento Marino dice que Venus comience a besar a Adonis de nuevo, sin embargo una de las virtudes de este episodio es la obscuridad, pues en muchas ocasiones a través del diálogo no se sabe si los personajes hablan (acción que vista tal cual eliminaría el erotismo de la escena), se besan o consuman el acto sexual. En este caso habría que pensar que se regresa al beso, ya que los preceptos de Venus (v. 6) se explican en las siguientes octavas; y no hay mejor forma de narrar el beso que con el beso mismo, mas el poeta que crea con las palabras deberá ser capaz de hacerlo no sólo superficialmente sino poniendo de manifiesto la fuerza que se apodera de los cuerpos mediante un falso intercambio de la *parole*. Véase ahora la octava 126 en la que esta explicación se lleva a cabo:

Baci questi non son, ma di concorde
 amoroso desio loquaci messi.
 Parlan tacendo in lor le lingue ingorde
 ed han gran sensi in tal silenzio espressi.
 Son del mio cor, che 'l tuo baciando morde,
 muti accenti i sospiri e i baci istessi.
 Rispondonsi tra lor l'anime accese
 con voci sol da lor medesme intese.
 (*Adone* VIII, 126)

Esta octava confirma cuanto se dijo antes, es decir, la ficción del beso como un intercambio de emociones expresadas a través del diálogo. En realidad poco habría que decir a propósito de un beso entre Venus y Adonis, de manera que la octava 124 es

suficiente. Sin embargo, como se ha visto desde el principio de este análisis, aquel proyecto de «poesía lasciva» no debe limitarse al tema, pues el estilo desempeña un papel fundamental. Como todo el barroco este estilo se caracteriza por una presencia excesiva del *ornatus* que es capaz de seducir al lector a modo del canto de una sirena. Por esta misma razón es necesaria la *amplificatio*, ya que sólo así la narración de un concierto de besos puede lograr el objetivo de la poesía lasciva, o sea cargar el discurso hacia el *delectare*. Podría decirse que este concierto se amplifica simulando un diálogo, como en “Baci” un pensamiento, para después ser adornado. Marino juega en toda la octava con la metáfora del intercambio de sentimientos y el diálogo. Esta interacción, cuyo conducto final es el beso, es representada siempre a partir de la voz. En los dos primeros versos, esta similitud del beso, como voz de las emociones¹⁴⁷ –llamadas metafóricamente *loquaci messi* por lo que transmiten como por su proveniencia de la boca al igual que la voz que a su vez comunica a través del lenguaje (en el último verso se lee «voci da lor medesme intese») se mueve en su significado como una puerta que abre dos realidades distintas hacia ambas direcciones a través de su bisagra que sería la palabra *concorde*. Por un lado ésta, dentro del campo semántico del sonido, adjetiva esta perfecta voz interna; mientras que por el otro, con un falso latinismo, pone el acompañamiento (*cum*) del corazón (*corde*) en el oficio del amor. Dicho quehacer es llevado a un nivel erótico en el quinto verso «Son del mio cor, che ’l tuo baciando morde» donde artificioosamente Marino insinúa que los amantes comienzan a morderse los labios. Habría solamente que agregar que, basada en esta metáfora, la octava entera está llena de casos de oxímoron (v. 3 «parlan tacendo», v. 4 «in tal silenzio espressi» y v. 6 «muti accenti») que producen esta doble acción del beso: prohibir el habla para comunicar un concepto que escapa a la comprensión del ser humano, es decir el amor.

En la octava 127 Giambattista extiende cada vez más y más esta ficción al continuar usando palabras que logren crear una imagen en la que diálogo exterior, el beso y el diálogo interior se mezclan: «Favella il bacio» (v. 1), «voci anch’essi d’Amor» (v. 2).

¹⁴⁷ Importante recordar la jerarquización *amore, core, anima* de la octava 116.

Posteriormente las octavas 128 y 129 conectan la confusión del beso-diálogo con la del sexo-diálogo (130-32), dado que en éstas, con una explicación científica, el napolitano deja de lado las tres categorías ya enunciadas (*amore, cuore, anima*) y aborda, aunque rápidamente, *labra, sangue y corpo*. Es importante citar los últimos tres versos de la primera de las octavas mencionadas:

bacia l'anima tua l'anima mia,
e mentre tu ribaci ed io ribacio,
l'alma mia con la tua copula il bacio.
(*Adone* VIII, 128 vv. 6-8)

Estos tres versos comparten una estructura muy similar con la octava 124: el verbo al inicio de la frase acentúa la acción que paulatinamente se vuelve más erótica. De la misma forma reaparecen de nuevo las repeticiones ya sea con la misma palabra (*anima... anima*) ya sea con poliptotos (*ribaci... ribacio*); amén de contraposiciones (*tua... mia; tu... io*) y el polisíndeton (*e mentre... ed*) que a la vez que marcan un ritmo más rápido, como la pasión de los amantes, resumen con exactitud la unión de los corazones, las almas y los cuerpos. En el último verso llama la atención el uso de la palabra *alma*, pues hasta ese momento de la narración Marino había solamente usado *anima*. Los diccionarios en línea de la *Accademia della Crusca* definen *alma* como «lo stesso, che anima: voce poetica», lo mismo que en el Zingarelli; mientras que en el de la Treccani aparece como «Anima (soprattutto nel senso traslato: persona di grande animo)». No obstante, el empleo de Marino de esta palabra no es un pretexto para completar el endecasílabo, ya que de ser así menguaría notablemente la calidad del verso, *ergo* del estilo. De hecho, junto a este vocablo hay un verbo culto al singular: *copula*, latinismo a todas luces por su significado primitivo.¹⁴⁸ El *bacio*, que además hace una rima consonante con *ribacio*, es el sujeto, colocado hasta el final de la oración. Este hipérbaton le da fuerza e importancia a *alma*, de

¹⁴⁸ En italiano, como en español, el verbo *copulare* significa realizar la unión carnal. En latín, en cambio, *copulo*, en su acepción primaria significa simplemente unir (*vid.* primera edición de la *Accademia della Crusca*: «Definiz: unire insieme. Lat. copulare. Qui congiugnersi carnalmente. Lat. copulari.»)

modo que dicha palabra sobresalga sobre las demás. Al usar *alma*, Marino juega con el adjetivo *almo*, «que nutre» o «que alimenta» (del latín *alo*); es decir que frente a las *anime* de los amantes, separadas a nivel sintáctico y visual en el sexto verso, el poeta coloca una sola *alma* como si cada una de las dos ya hubiese sido nutrida por la otra a mediante el beso.

Las últimas tres octavas están estrechamente ligadas a la *militia amoris*. Éstas cierran la intervención de Venus para que Adonis intervenga en el diálogo. Como ya señalé, en esta parte de la conversación entre los amantes la escena detrás de las palabras de Venus no es ya la de un intercambio de sentimientos a través del beso, sino la insinuación de un encuentro carnal.

Mentre a scontrar si va bocca con bocca,
mentre a ferir si van baci con baci,
sì profondo piacer l'anime tocca,
ch'apron l'ali a volar, quasi fugaci;
e di tanta che 'n lor dolcezza fiocca
essendo i cori angusti urne incapaci,
versanla per le labra e vanno in esse
anelando a morir l'anime istesse.

(*Adone* VIII, 130)

Con respecto a las octavas anteriores, Marino comienza a mezclar palabras dulces (*anime*, *anelando*) con palabras ásperas (*ferir*, *morir*). El ritmo lánguido que caracteriza la poesía de Marino muta paulatinamente en pro de una aspereza moderada que, si bien finge una suerte de batalla, no roza lo épico. Por lo demás, la rapidez en la lectura de los versos se mantiene con repeticiones gramaticales idénticas (vv. 1 y 2), rimas dulces y repeticiones de palabras suaves (vv. 7 y 8). No obstante la octava 131 es la que logra finalmente aterrizar al lector en ese amor desbordante mediante el uso del verbo *morire* y su derivado *morti* de palabras que derivan de éste:

Treman gli spirti in fra i più vivi ardori
quando il bacio a morir l'anima spinge.
Mutan bocca le lingue e petto i cori,
spirto con spirto e cor con cor si stringe.

Palpitan gli occhi e de le guance i fiori
amoroso pallor scolora e tinge;
e morendo talor gli amanti accorti
ritardano il morir, per far due morti.
(*Adone* VIII, 131)

En la lírica barroca es común encontrar referencias al orgasmo, aunque siempre bajo el velo de la muerte. En esta octava Marino recorre el cuerpo de los amantes verso tras verso. Pero aquí, a diferencia de las octavas anteriores, desaparece la perfecta distribución de los versos en la octava, de tal modo que resulta difícil saber cómo está dividida; ya que en la primera parte de la octava hay una pequeña hendidura entre los dísticos 1 y 2 (versos 1, 2; 3, 4), la cual no se repite en la segunda parte, al hallarse en medio de ellos la conjunción *e*.

Realmente la octava puede dividirse como en una suerte de quiasmo a grande escala donde el primer dístico concuerda con el cuarto, mientras el segundo con el tercero. Los dísticos centrales narran ese recorrido erótico de los sentidos a través del cuerpo: boca, lengua; corazón, pecho; ojos, mejillas y, en general, rostro. En esta parte, a nivel visual Marino juega con los colores típicos de la lírica petrarquista, mas no para describir la belleza del rostro en el cual contrasta el blanco con el rojo, sino más bien para describir los afectos de amor (o de la excitación) mediante las caras de los amantes; o, en otras palabras, podría decirse que dota a las descripciones típicas del petrarquismo de aquel movimiento que en Laura poco importa, ya que en el caso de Venus y Adonis el amor es un entendimiento mutuo, no tanto de los sentimientos cuanto de los sentidos. Si, por el contrario, se toma en cuenta el ritmo, es fácil percibir que la técnica de palabras cortas y repetidas para representar las turbulencias de un corazón vehementemente poseído por Amor no varía respecto a los vocablos anteriores; no obstante dicha técnica ahora se apoya, sobre todo, en el cuarto verso con la palabra *cor*, cuyo sonido trunco es empleado aquí en la consuetudina repetición monosílaba que acelera y domina el verso.

Ahora bien, el primer dístico de la octava comparte características con el primero de la octava 125, donde éste sólo tiene la función de introducir el «tema» de la octava entera o,

en este caso, el desenlace que permitirá conectar semánticamente las octavas 131 y 132. En el dístico final de la octava podría resaltarse la tenue, y casi inexistente, aliteración entre *morendo* y *amanti* que más bien obedece al topos *amore-morte* sumergido en un contexto completamente nuevo, perfectamente desarrollado en la metáfora del último verso, en la cual morir corresponde propiamente al orgasmo que los amantes retardan, cada uno a su tiempo, para alcanzarlo juntos. Se nota una vez más la estructura que Marino maneja durante toda la narración: el de dos que se vuelven uno.

Finalmente habría que decir que las rimas de la octava 131 alternan en A y B sonidos suaves con ásperos, ya que -ori tiene una sola consonante entre las vocales, mientras -inge tiene dos. El sonido producido por dichas rimas es menos «lascivo» comparado al de la octava anterior, cuyas rimas todas en A y B son suaves: -occa, -aci, dado que la doble ce no endurece sino que alarga la sílaba final de modo que su sonido no es tan fuerte como el de la -ng de la octava 131. Habiendo ya notado la paulatina aspereza que se apodera del ritmo en estas dos últimas octavas de guerra amorosa, bastaría compararlas a las rimas de la última octava que corresponde a la voz de Venus. En esta octava 132 el sonido africado palatal de la doble ‘g’ (A), contrario al de la doble ‘c’, sí suena más áspera al oído y más aún cuando ésta se mezcla con -rendo (B) donde esa ‘r’ inicial es susceptible a un ritmo más duro si es precedida por otra consonante, como en el caso del segundo verso:

Da te l’anima tua morendo fugge,
 io moribonda in su ’l baciàr la prendo,
 e’n quel vital morir che ne distrugge,
 mentre la tua mi dai, la mia ti rendo;
 e chi mi mira sospirando e sugge,
 suggo, sospiro anch’io, miro morendo;
 e per morir, quando ti bacio e miro,
 vorrei ch’anima fusse ogni sospiro.
 (*Adone* VIII, 132)

Las palabras *prendo*, *rendo* y *morendo*, pese a la aparente aspereza de su sonido provocado por dos consonante entre las dos sílabas finales, además de la ‘r’ que las

precede, suenan diferente entre ellas: *prendo* es la más fuerte a causa de la ‘p’ que precede a -endo, a la vez que *morendo* la más suave al haber una vocal antes de la terminación. De esta forma entre las rimas se forma un clímax donde el sonido va del más fuerte al más débil, lo cual no ocurre con las rimas en A, ya que no hay un clímax evidente entre ellas a nivel fonético. Lo que sí puede haber entre ella es un clímax en los conceptos (de épico a lírico), al igual que en B. *Sugge* y *morendo*, últimas palabras en rima de estos grupos de tres, tienen una intensidad mayor dentro del estilo lírico, dado que ambas representan el más alto grado de excitación antes del *miro* y *sospiro* (última acción de la muerte, *id est* del orgasmo).

Esta octava se distingue por ser indivisible, pues, a pesar de la ausencia de encabalgamientos, la estructura sintáctica no escinde del todo un verso del otro. De hecho la octava está plagada de verbos en su mayoría enumerados a modo de yuxtaposición de entre los cuales resaltan, por la cantidad de veces que son repetidos, *morire*, *mirare*, *sospiro*, *suggere* y *baciare*, cada uno de ellos relacionados con los sentidos, único medio de intelección en el mundo de Marino y de sus contemporáneos.

Creo que esta última octava, pero sobre todo la octava 124, sirven para entender, *grosso modo*, el mecanismo de versificación de Marino para elaborar versos «lascivos», es decir sobrecargados del *ornatus*, lo cual, aunado al tema tratado, constituye la lírica en el *Adone*. Sin embargo, debe tomarse en cuenta que, pese a la individualidad de cada una de las octavas hasta aquí analizadas; éstas no pueden ser estudiadas como un solo poema (es decir como si una octava fuese una forma poética fija como el madrigal) ya que se correría el riesgo de perder detalles, por ejemplo, el del diálogo, que a su vez representa un intercambio de parlamentos que juntos logran una narración.

El gran éxito del *Adone* está en la *amplificatio*, puesto que sólo a través de ésta Marino logra deleitar al lector que hacia el final de ese constante bombardeo de sonidos lascivos podrá imaginar la escena. En efecto, el estilo lírico carece de la imagen plástica lograda a causa de la metáfora, en cambio ofrece la confusión que genera esa misma ausencia. La

lirica del *Adone*, al menos en este episodio, se inclina hacia la abstracción del concepto sexual y amoroso: no pinta cuadros, sino que crea una música tan suave a los sentidos, como la de su célebre ruseñor del canto XII.

III.3.2. Orgonte y Malagorre: el estilo épico en el *Adone*

El *Adone*, definido, como se dijo, epopeya de paz por Jean Chapelain, tiene también su episodio épico en el canto XIV, a pesar de que Marino opone el proyecto de la *Gerusalemme distrutta* a la liricidad del *Adone*:

Se fossi un degli augei saggi e canori,
ch'oggi innanzi a la dea vengono in lite,
e 'n que' vitali e virtuosi umori
ossasi d'attuffar le labra ardite,
io spererei non pur de' vostri onori
note formar men basse o più gradite,
ma con stil forse, a cui par non rimbomba,
cangiar Venere in Marte, il plettro in tromba;
e 'l duce canterei famoso e chiaro
che, di giusto disdegno in guerra armato,
vendicò del Messia lo strazio amaro
nel sacrilego popolo ostinato;
e canterei col Sulmonese al paro
il mondo in nove forme trasformato;
ma poich'a rozo stil non lice tanto,
seguo d'Adone e di Ciprigna il canto.

(*Adone* IX, 5-6)

La presencia del estilo épico aparece en el *Adone* como contraparte del estilo lírico en la *Gerusalemme liberata*, pues donde en el primero hay una trama principal de argumento lírico con pequeños episodios épicos, en el segundo lo épico predomina sobre lo lírico. Tasso inserta los episodios líricos para evitar el *taedium*, ya que todo poema que esté destinado a mover los ánimos debe de tener esos episodios amorosos que desvían la atención, en este caso del contexto de la primera cruzada. Caso contrario es el de Marino que, al agregar un episodio épico, evita el *taedium* con la única intención de seguir deleitando al lector con el uso de la *varietas*; es decir que este fragmento épico es un

componente más del género lascivo y no una verdadera bomba que pueda enardecer los pechos de los lectores, pues no existe ningún enlace entre dicho episodio y el mundo extraliterario, como en el caso de la *Gerusalemme liberata* y la batalla de Lepanto.

No obstante la aparente irrelevancia de lo épico en el *Adone*, valdría la pena observar detenidamente el estilo y la forma en que Marino crea conceptos épicos dentro de un poema que a todas luces parece ser lírico, puesto que, como se vio con Tasso, no es lo mismo el amor en el poema lírico que en el poema épico; por ende no será lo mismo la guerra en el poema épico que en el poema lírico.

Para contextualizar un poco, habrá que decir que dicho episodio bélico se desarrolla entre los ejércitos de Orgonte y Malagorre (personajes que sin duda están muy lejos de los valerosos personajes de la *Gerusalemme liberata*). Orgonte es una suerte de gigante enviado por la maga Falsirena para capturar a Adonis después de que éste huyó con la ayuda de Mercurio; mientras que Malagorre, antiguo noble de Rodas, con su banda de ladrones, logra atrapar al joven a la vez que éste huye de la maga, al haberse enamorado de él que se encontraba disfrazado de mujer bajo el nombre de Licastro para salvar su vida. Marino no pone de por medio entre ambos ejércitos una ciudad como Troya o Jerusalén, sino a Adonis que, no obstante su belleza equiparable a la de Helena o Angélica, sufre de dicha persecución a causa de un enredo, es decir a causa de un situación perteneciente al mundo cómico. De hecho la batalla definitiva entre Orgonte y Malagorre, que culmina con la muerte de este último, cae en lo cómico cuando el de Rodas hace una seña obscena al gigante:

[...] «Or or di noi vedrem la prova
chi con polso migliore il braccio mova.
Ma pria che 'n polve ben minuta e trita
io mandi l'ossa e dia la polve al vento,
se mi dirai dov'è colei fuggita
ch'io son più giorni a seguitare intento,
esser potrà ch'a toglierti di vita
alquanto il furor mio caggia più lento».
Malagorre a quel dir contro la guancia

del brando rotto il manico gli lancia.
Et oltracciò fra l'indice e 'l mezzano
per beffa il primo dito in mezzo accolto,
stendendo verso lui la destra mano,
gli dice «Or togli!» e sputagli su 'l volto.
(*Adone* XIV, 134 vv. 7-8 - 136 vv. 1-4)

La batalla entre estos dos no es exactamente la batalla más esperada del poema, como sí lo son los combates entre Aquiles y Hector, Eneas y Turno o Ruggero y Rodomonte. Ni siquiera hay un duelo, pues el encuentro de estos dos se da sólo hacia el final de la pugna, cuando Malagorre ya está dispuesto a perecer. El momento épico del *Adone* se desarrolla poco antes, entre los dos ejércitos de hombres desconocidos que luchan entre sí. En las octavas previas a la batalla, Marino prepara al lector para un momento cargado de maravilla épica, pues las imágenes que describe, a través de los ojos de Adonis que mira arder el puente que servía de protección a la guarida de los ladrones, resultan ser, hasta cierto punto, apocalípticas:

Quindi affacciosi a risguardar nel monte
e vide in vive fiamme ardere il ponte.
Avean gli assalitori in quella parte,
dove il legno s'incurva in su la fossa,
che molt'acque oziose intorno sparte
raccoglie e forma una palude grossa,
acceso il foco, onde Vulcano e Marte
la fer tosto apparir fervida e rossa.
Ardea la torre e de lo stuol rapace
le rapine rapia fiamma predace.
(*Adone* XIV, 54 vv. 7-8 - 55)

La escena del puente en llamas y su reflejo sobre el agua tiñe rápidamente la escena de rojo, color que se refuerza con la presencia de Vulcano y Marte que a su vez podrían ser vistos como prosopopeyas del fuego y de la guerra. Los últimos dos versos dan pauta para imaginar un mundo completamente en llamas, pues al quemarse la torre y las pertenencias de los ladrones, es fácil percatarse del avance del fuego hacia todas direcciones. Esto se deja percibir aún más claramente gracias a un oportuno empleo de las figuras etimológicas,

de la aliteración y de la métrica. El uso de la ‘r’ en el dístico final de la octava parece imitar el sonido de un fuego impaciente (Vulcano) que devora todo, pero también lleva en sí la fuerza de una llama furiosa que solamente podría ser provocada por la guerra (Marte) y que más allá de consumir parece destruir. Este fuego corre tan rápido como lo hace un verso después del otro, al ser conectados mediante un encabalgamiento y el poliptoto de las palabras *rapace*, *rapine* y *rapia*: un adjetivo, un sustantivo y un verbo, todos provenientes de la raíz de robar o raptar lo cual evoca la imagen, al mismo tiempo, de la Venganza que roba a los que habían robado, como si se tratase de una ley parecida a la del contrapaso dantesco. Por último, bastaría añadir que el dístico cierra con la rima de dos simónimos, *rapace* y *predace* que, al ser pareada, perfecciona la relación entre la ira y velocidad del fuego a través de la combinación de la ‘r’ intervocálica con la ‘c’ fricativa palatal de *predace*, precedida por las aliteraciones y rima ya mencionadas que producen un sonido fuerte y contundente. Pasado este punto de la narración el mundo se ha ya convertido en un infierno:

Sorge in groppi di fumo il foco al cielo
confuso, e scorre in queste parti e 'n quelle,
poi rompendo de l'aria il fosco velo
s'allarga e snoda in lucide fiammelle.
Ricovra Cinzia al cerchio suo di gelo,
agli epicicli lor fuggon le stelle,
che quella teme inaridir gli umori,
queste disfarsi a sì vicini ardori.

(*Adone* XIV, 56)

En este caso la octava, como muchas veces ocurre en Marino, se encuentra dividida por la mitad, ya que crea un concepto distinto del otro. En la primera mitad Marino usa la aliteración de la ‘f’ y de la ‘s’: la ‘f’ crea un sonido de viento pesado mediante las palabras *fumo*, *foco*, *confuso* y *fosco* que cargan la escena precisamente de un humo oscuro que nubla el cielo (palabra clave para entender el peso del humo es la palabra *gropi* que funciona al evocar espesas y enmarañadas manchas de humo con base en el significado y

en la lentitud de la doble ‘p’); las ‘s’ y las dobles ‘l’ crean un sonido de consolidación a la vez que Marino transforma aquel humo que crece y se convierte en fuego. En los últimos cuatro versos deja de usarse la aliteración que daba la sensación de un fuego que se extiende por todos lados y aparece la hipérbole: la luna, aquí identificada con Diana, y las estrellas huyen del fuego, cuya altura ya es tal que amenaza con alcanzar el cielo.

La descripción de este escenario en el que está por desarrollarse la guerra continúa hasta la octava 58 cuando Adonis, al ver el fuego aquí y allá, decide escapar con ayuda de sus cabellos largos por la ventana.¹⁴⁹ Malagorre ve que Adonis intenta escapar y lo recluye en una cueva ficticia para alejarlo de otros guerreros; acto seguido, en medio de todo ese caos, se desarrolla la historia de Filora y Filauero.¹⁵⁰ Con la partida de este último se reanuda la guerra en la octava 79:

La scaramuzza intanto era inasprita
e Malagor tornato al fiero arringo
tra’ suoi si mise e diede in apparire
vergogna ai vili, agli animosi ardire.
(*Adone* XIV, 79, vv. 5-8)

El episodio transcurre de la octava 79 a la octava 134, cuando Malagorre regresa a la cueva a matar a Adonis, para que nadie pueda poseerlo bajo la identidad de Licastra. Para dar una prueba del estilo épico en el *Adone* basta examinar de la octava 93 a la octava 103 en las cuales se desarrolla la gesta heroica de Armillo, un joven guerrero del ejército de Malagorre «Ganimede secondo, Adon novello» (*Adone* XIV, 85 v. 2) a quien su escudero, de nombre Melanto, asesina por error al querer liberarlo de Orgonte. En la octava 92 se ve a

¹⁴⁹ Hay que recordar que Adonis se había hecho pasar por mujer para poder escapar de Falsirena, hecho que lo había llevado a ser contenido por Orgonte y Malagorre. Los cabellos le habían crecido durante todo el tiempo que estuvo fuera del jardín de Venus en los cantos XII, XIII y XIV.

¹⁵⁰ Filauero y Filora son dos hermanos que habían sido hechos prisioneros por Malagorre. En la prisión conocen a Adonis, bajo el nombre y apariencia de Licastra. Filauero se enamora de Licastra. Cuando comienza la guerra, uno de los soldados de Malagorre, Fucillo, se lleva a Filora para violarla y Filauero va tras él. Filauero encuentra a Filora y la mete en la cueva donde está Adonis para protegerla en lo que él va a buscar a Licastra. Cuando Malagorre ve perdida la batalla corre, celoso, a la cueva a matar a Licastra pero mata a Filora. Adonis encuentra el cuerpo de Filora desnudo, le pone sus vestidos de mujer y huye. Ciaffo, un perro irlandés comienza a devorar la cara del cadáver. Filauero llega a defender a su hermana, pensando que era Licastra, y es asesinado.

Melanto que ataca a los enemigos de Armillo para que éste último acabe con ellos, una vez heridos. Entonces en la octava 93 Marino hace uso de la *evidentia*:

Così strozziero a l'aghiron talora,
spuntando il lungo rostro e i curvi artigli,
al falcon giovinetto e non ancora
uso a le cacce agevola i perigli.
Così leon, traendo al bosco fora
de l'aspra cova i non chiomati figli,
caprio o torel cui di branar disdegna
lor mezzo ucciso a divorare insegna.
(*Adone* XIV, 93)

Se hacen dos comparaciones, una vez más con una octava dividida en dos partes, entre la relación Armillo-Melanto y elementos de la naturaleza, en este caso animales (de lo animado a lo inanimado o, aquí, de lo humano a lo salvaje). Ambas son introducidas por la palabra *così* en lugar de la fórmula dantesca *come... similmente* que cita Tasso en su tratado sobre el arte poética. La construcción es más simple, pero al mismo tiempo permite a Marino introducir más detalles en el símil, puesto que utiliza menos conectores. El primer parangón es el del criador de aves que le achata el pico y las garras a la garza para que pueda ser cazada fácilmente por el joven halcón. El segundo el del león que lleva a sus crías a ver la presa moribunda para que terminen con ella. Ambas son *evidentiae* sencillas, ya que a ninguna se le agrega alguna característica; sin embargo destacan por su complejidad sintáctica. En los dos casos, en seguida del *così* Marino pone el sujeto, pero el verbo no aparece sino hasta el final de la oración, de manera que los dos versos intermedios potencian que el lector aprehenda la imagen detalladamente, dado que de lo contrario, es decir ante la ausencia del hipérbaton, la acción del criador de aves y del león se revelaría de inmediato lo cual disminuiría importancia al resto de la descripción, y la maravilla producida por la *evidentia* se perdería, o al menos no se apreciaría del todo. El orden de las *evidentiae* es también oportuno, puesto que en la primera se expone una situación menos salvaje que la otra en una relación ser humano-halcón; mientras que en la segunda es

patente la ausencia de un hombre dueño del arte, en este caso de la caza; hecho que envuelve al lector en una situación del todo selvática: Armillo y Melanto, y todo aquel que hace la guerra son como bestias silvestres. La guerra avanza al tiempo que se dejan ver con más claridad los instintos animales de los guerreros, que serán, finalmente, los que orillarán a Armillo, y al mismo Adonis más adelante, a sucumbir.

En las octavas siguientes parece haber un desacuerdo lógico con las anteriores al desaparecer la ayuda de Melanto, puesto que se ve solamente a Armillo derrotar a sus enemigos con el arco:

Va tra' nemici Armillo e l'arco tende
ch'è di fin or pomposamente adorno,
e 'l cordone ha di seta e tutto splende
di sottil minio e di lucente corno.
Con la manca nel mezo il nervo prende
ed al dritto de l'occhio il gira intorno,
con l'altra il laccio tira e fuor del legno
fa guizzar l'asta ed accertar nel segno.
(*Adone* XIV, 94)

En ésta, a diferencia de los versos de la octava 93, el verbo principal ocupa el primer lugar de la oración como indicador de que la acción, interrumpida por la *evidentia*, se reanuda. En los dos primeros versos hay una tenue aliteración de vocal y 'r' (*tra'*, *Armillo*, *arco*, *adorno*, *cordone*) que, comparados al tercero y cuarto, revelan la aspereza con la cual Armillo corre a la batalla frente a la dulzura que se apodera de la narración cuando Marino describe la finura del arco, ya que en estos últimos dos versos, a excepción de *cordone* que aparece inmediatamente después del segundo verso y *corno* que completa la rima, las palabras no tienen un sonido fuerte. La segunda parte de la octava es una descripción detallada del lanzamiento de la flecha que va a incrustarse directamente en el ojo de uno de los enemigos. Esto se narra en dos versos destinados a la acción de una de las manos: cada dístico lleva al inicio la preposición *con* que separa, a nivel sintáctico y métrico las acciones de cada mano a la hora de la ejecución, en donde la flecha corre hacia el blanco tan rápido

como el consueto dístico final de la octava. Sin embargo es evidente el cambio de ritmo que hay entre la octava 94 y 95:

Or chi può dir quanti da te fur morti,
baldanzoso donzel, prodi guerrieri?
Ferracozzo fu il primo, un de' più forti
partigiani d'Orgonte e de' più fieri;
e ben volgea, se non volgea sì corti
i suoi stami la parca, alti pensieri,
ma gli passò crudel saetta et empia
tutto il cervel da l'una a l'altra tempia.
(*Adone* XIV, 95)

. La primera de éstas detalla al máximo una acción tan rápida como lo es la flecha que se desprende del arco, mientras que la segunda es el comienzo de una serie de muertes producidas por Armillo. La *reticentia* con función hiperbólica de los dos primeros versos llama la atención del lector; y con la presencia de monosílabos abundantes en el primero (*or, chi, può, dir; da, te, fur*) surge de nueva cuenta la rapidez de la guerra a través de la cual transcurre la breve vida de este joven guerrero. En los últimos seis versos la flecha atraviesa el cerebro de Ferracozzo de sien a sien mientras éste estaba abstraído en su pensamiento: hecho violento que suscita la maravilla. Ésta nace de la ironía impulsada por la antítesis *alti pensieri* y *corti... stami*, ya que los altos pensamientos pueden estar estrechamente ligados a la inmortalidad, en comparación con la corta vida a la cual Ferracozzo estaba destinado. No hay que perder de vista que ambos objetos pertenecen a diferentes sujetos (*alti pensieri* a Ferracozzo y *corti... stami* a la parca), mas el verbo es el mismo: *volgea*. El mismo verbo en imperfecto repetido, que a su vez crea una aliteración, pone en primer plano la antítesis que sólo hacia el final de la octava crea el concepto de la soberbia castigada.¹⁵¹ El dístico final de esta octava complementa el dístico de la anterior en una estupenda unión entre el alma y la muerte, aquí representadas como el cerebro (o el

¹⁵¹ Pienso en Ícaro y Faetón quienes, creyéndose inmortales, osaron desafiar las alturas. Lo mismo ocurre con la Torre de Babel. La mitología ofrece claros ejemplos de la muerte de muchos hombres que aspiraban a la gloria, terrenal o celeste.

pensamiento) y la flecha.

La rapidez con la cual se desenvuelve la guerra continúa siendo evidente en la octava 96, pues sin mayores detalles acerca de la muerte de Ferracozzo se pasa a la de Orcane. El conector entre octava y octava es un *poi* que inmediatamente mueve la atención del lector hacia otro punto, al mismo tiempo que Armillo apunta hacia otro blanco:

Poi vide Orcan, che la sua fame ingorda
pascea di strage e facea prove eccelse,
e d'ostil sangue distillante e lorda
la scimitarra avea fin sopra l'else;
tosto per porlo in su la tesa corda
e commetterlo a l'aure un strale ei scelse,
e torcendo il gagliardo arco leggiero
fè d'una luna scema un cerchio intero.
(*Adone* XIV, 96)

Este movimiento rápido de Armillo durante de la guerra es introducido en esta octava por un *Poi vide Orcan* donde la ausencia del hipébaton acelera la descripción: cuatro octavas que describen a Orcane y dos que repiten la fórmula del pensamiento de Armillo. En el dístico final el pensamiento cede ante la imagen, de modo que se crea de nuevo esa lentitud caracterizada por la descripción de los pequeños detalles. Marino hace un uso hiperbólico de la metáfora al comparar el arco con la luna que pasa de ser menguante a ser llena. Si se debiera hacer un análisis detallado de la manufactura de la metáfora aparecería la forma del arco como elemento A, el arco como elemento B y la luna como elemento C. En este análisis pongo como elemento A a la forma, porque el elemento trasladado (si se atañe al vocabulario de Tasso) no es el arco sino su redondez, pues la palabra arco aparece en el verso 7. Esta traslación entraría en la categoría tassiana de *spezie alla spezie* donde la luna y el arco, fuera de toda relación semántica, comparten su cualidad de ser curvos. Otra característica importante, de acuerdo con Tasso, es que la traslación no va hacia lo general, sino que encierra al elemento C en su propio campo semántico, lo cual, según Tasso, causa la maravilla. Sin embargo, luego de esta detallada acción, Marino retoma magníficamente

la velocidad habitual del episodio en la siguiente octava:

Volea gli accenti allor trar de la gola
l'altro e scior contro lui la lingua irata,
quando, in aprir la bocca, ecco che vola
a chiuderla al meschin la morte alata,
e la vita in un punto e la parola
per mezzo il gorgozzuol gli fu troncata.
La voce intanto in fra le fauci mozza
gorgogliava bestemmie entro la strozza.
(*Adone* XIV, 97)

La acción consecuente al disparo de Armillo aparece hasta el sexto verso de la octava «gli fu troncata»; no obstante la octava inicia con un verbo en pretérito imperfecto «Volea». Marino hace aquí un uso eficaz de los tiempos verbales para poder describir perfectamente no sólo las acciones de Armillo sino también la de Orcane, su contrincante. Mientras la octava 96 va del momento general («Poi vide Orcan») hacia una descripción minuciosa de la acción de disparar el arco; la octava 97 retoma el momento aletargado, mas ahora desde la percepción de Orcane para terminar con su muerte. En efecto, el uso de dicho tiempo verbal debe colocar a Orcane queriendo insultar a Armillo al mismo tiempo que el joven arquero está a punto de disparar. La plasticidad de la descripción de Marino se completa con el uso de metonímias. Marino llama «morte alata» la flecha por su capacidad de volar y de matar, la cual se incrusta en la garganta que le es cortada y con ella lo que ésta produce: la voz. Sin duda se trata de un empleo acertado del mismo concepto a partir de un sinónimo (*troncare* y *mozzare*) en dos campos semánticos distintos como el de la vida como garganta y del alma como voz.

Después de haber analizado estas dos octavas valdría la pena limitarse a enumerar algunas imágenes del resto de las octavas (como por ejemplo la del último verso de la octava 99 «scrivea note di sangue in su l'erbetta»); ya que, más allá de éstas, la narración de Marino continúa hasta la octava 104 –en la que Orgonte aparece en la escena para matar a Armillo– en ese continuo vaivén entre la lentitud y la rapidez, el interior y el exterior, o

bien entre la descripción de lo diminuto frente a lo inmenso del mundo. Por ejemplo, en la octava 98 Marino narra la muerte de Bravier mediante la misma fórmula. Véase cómo primero detalla el acto del acomodo de la flecha en el arco:

Volto a Bravier, con quanta forza ei pote
lo stral pungente in su la noce incocca,
poi la fune a sé trae fin su le gote,
scaglia la canna e sovra 'l braccio il tocca.
(*Adone* XIV, 98 vv. 1-4)

Y termina con la muerte del enemigo donde la única cosa que varía es la zona del cuerpo que el arquero hiere, en este caso el bíceps:

Nel pesce apunto il calamo il percote,
col pasmo a terra il poverel trabocca.
Egli nol cura e palpitante il lassa,
indi sovra Cerauno ardito passa.
(*Adone* XIV, 98 vv. 5-8)

Más interesantes resultan las octavas 101 y 102 dedicadas a Furiasso, tuerto a quien Armillo le arranca su único ojo. En la primera parte de la primera octava Marino narra que el tuerto había ya matado a muchos guerreros; es entonces que a partir de la segunda el poeta retoma una vez más la estructura disparo-muerte:

Piega l'arme bicornè e manda a volo
anco una freccia il sagittario accorto,
freccia ch'eguale al fulmine congiunte
in sé torte ed aguzze avea tre punte.
(*Adone* XIV, 101 vv. 5-8)

Nótese la descripción de la flecha a partir del símil entre la imagen de un rayo que tiene tres puntas¹⁵² al igual que una flecha cuyas puntas, a su vez, se configuran como un

¹⁵² Vincenzo Mirabella atribuye tres puntas al rayo de Júpiter, pues a través de éstas se representaba el poder que tenía el padre de los dioses sobre el cielo, el mar y la tierra: «Ma ben appare da questa medesima autorità, esser dell'istesso Giove, e se a Volcano fù il fulmine alle volte donato, con tutto ciò intendosi sol quello di Giove bruciare, e saettare, e s'è finto darsi a questi altri Dei, per mostrar le tre qualità d'esso fulmine, cioè sottile e bianca, intesa per Volcano ministro di questo nostro fuoco, ed ultimamente bruciante, e rossa, che si manda dalla mano di Giove, e pur noi leggiamo questo nela nostra Medaglia scolpito con tre punte, nè mai si vede esser posto in man d'altri, che di Giove, accioche la somma potenza si dimostrasse, ch'egli tiene nel Cielo, nel mare, nella terra». (Vincenzo Mirabella, *La dichiarazione della pianta delle*

triángulo. Tampoco hay que perder de vista que en el primer verso el arco es llamado *bicorne* por sus dos cuernos, también puntas. Una vez más la imagen se aclara a partir del uso de tropos. La maravilla se da a través de un largo proceso de asimilación entre *arme bicorne* como elemento C, los cuernos como elemento B, y el arco como el tácito elemento A. La metáfora hiere el intelecto, así como la flecha hiere al enemigo.

Dal tridente mortal che per la cava
conca del'occhio oltre la coppa il fiede,
colui del lume onde la fronte ornava,
orbo rimane intutto e più non vede.
Pur mentre il sangue il volto e 'l sen gli lava,
drizza ver là dond'uscio 'l colpo il piede
e corre e grida e porta in man due spade
ma in un'asta caduta inciampa e cade.
(*Adone* XIV, 102)

La octava 102 continúa con la metáfora de las tres puntas de la flecha, esta vez representada a través del «tridente», pues ambas tienen tres puntas, aunque no tengan la misma forma: nuevamente Marino ocupa una *traslazione* de *spezie alla spezie*. Esta octava es en realidad una de las que más imágenes ofrece. Por ejemplo entre el verso 1 y 2 el sintagma *cava conca*, amén de un encabalgamiento, que lleva en su sonido aliterante el claro paso que ejerce la flecha a través del ojo, hay de nueva cuenta una descripción minuciosa de cómo el ojo es atravesado.

La segunda parte de la octava es completamente cruenta. El uso de la hipérbole no es nada nuevo como tampoco la causa de ella, ya que el hipotexto es sin duda la historia de Polifemo.

La maravilla de la octava reside en el repentino abandono de la narración, como bien anota Emilio Russo, dado que lo único que Marino dice es que el tuerto cae al tropezarse con una lanza mientras corría con dos espadas en la mano. Esto suscita la maravilla porque Marino deja abierta la posibilidad de imaginar al lector el fin de este guerrero: quizá fue

antiche Siracuse e di alcune scelte medaglie di esse e dei principi che quelle possedertero. Palermo, Stamperia di Gio: Battista Aiccardo, 1717, p.144).

flechado por otro, permaneció a obscuras sobre la tierra o se clavó una espada al tropezarse. Sea como sea la acción es terrible y digna de los grandes poetas épicos.

La última octava cierra la fortuna positiva de Armillo destinado a perecer, por su soberbia, ante Orgonte. La primera parte relata la muerte de tres enemigos más con una narración carente de imágenes que se limita a una narración rápida. Quizá la única cosa a tener en cuenta estilísticamente es que de octava en octava los detalles se reducen hasta que Armillo se encuentra con su destino. Es decir que la *amplificatio* desaparece paulatinamente para que la narración vuelva a su estado inicial, sin que un cambio de ritmo distinto al acostumbrado elimine la maravilla. Vale la pena citar los últimos cuatro versos de esta octava:

Piovano a mille le quadrella d'oro,
scompigliato ne sona il bosco tutto;
né qui s'affrena ancor l'animo audace
né riposa la man né l'arco tace.

(*Adone* XIV, 103 vv. 5-8)

En los dos primeros versos Marino usa la hipérbole, pero no ya para describir la muerte de un solo enemigo, sino para extraer al lector de ese continuo vaivén entre Armillo y el contrincante. En el verso 6 con *bosco tutto* Marino ya ha puesto al lector fuera del elemento binario Armillo-rival y termina, refiriéndose tanto a Armillo como a cualquier otro, con una sinestesia que de igual forma traslada el resto de la guerra.

La edición de Emilio Russo está plagada de referencias a la *Gerusalemme liberata* en el uso del lenguaje de este episodio, por ejemplo: *gorgozzuol* por garganta o *conca cava* por ojo. Esto es una prueba de que Marino, a nivel épico, no se separó del todo la influencia de Tasso, y es que habiendo llegado a este punto es necesario traer a la memoria el proyecto de la *Gerusalemme distrutta* por parte de Marino, pues estos fragmentos épicos podrían ser una muestra de lo que habría significado el poema épico de nuestro autor.

La épica de Marino se desarrolla en un mundo que no merece ser épico, de modo que la experimentación de Guarini y Tassoni no falta en el *Adone*. En lo que concierne al estilo se

ha podido observar que abunda en metáforas y sólo hasta el final en hipérboles. La secuencia de las muertes es hasta cierto punto repetitiva en su estructura pero varía en la forma de crear imágenes, a pesar de que éstas sean casi idénticas. De todo esto puede concluirse que si bien Marino no fue un poeta épico, tuvo el dominio de los distintos estilos que le permitieron crear un universo único, con escenas de todo tipo que varían en estilo, al igual que Ariosto y Tasso.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación he hablado de los poemas homéricos, la *Eneida*, las *Metamorfosis*, la *Commedia*, el *Orlando furioso* y la *Gerusalemme liberata*, todos ellos presentes en el escritorio de Giambattista Marino. Poco importa la categoría en la cual deban ser encapsulados: si épica, mitológica, alegórica o caballeresca; pues cada uno de ellos comparte su cualidad narrativa con el *Adone*. A dicha característica, que inequívocamente podría relacionarlo con las sátiras de Horacio o con los capítulos de Berni, debe agregarse la fantasía producida gracias a la configuración de un falso universo del cual la sátira carece, pese a ser considerada poesía narrativa. Virgilio fingió un nuevo escenario cuando Dido protegió a Eneas de la ira de Juno; lo mismo hizo Dante cuando aseguró ver a Lucifer devorar a Judas, Bruto y Casio; y qué decir de la guerra que Boiardo y Ariosto imaginaron a las puertas de París. Tasso no desistió de hacerlo al narrar las gestas de Rinaldo en Jerusalén, a pesar de la pretensión de basar su poema épico en hechos reales. Todas estas historias, por las cuales se acostumbraba culpar al poeta de mentiroso, no habrían podido llevarse a cabo si Homero no hubiese diseñado un mundo mítico introducido sistemáticamente en el segundo canto: aquel del catálogo de las naves. Algunos poetas como Ariosto crean una historia, mientras que otros manipulan los verdaderos hechos o mitos alrededor de los cuales inventan mundos contemplados desde distintos puntos de vista. Las causas del asedio de Troya no tienen nada que ver con las de la liberación del santo sepulcro; como tampoco las del descenso de Eneas a los infiernos con las del viaje de Dante. Es decir que cada poeta destinado a narrar elige la *materia nuda*, la apropia, le da una intención y un estilo más allá de los límites de una fría imitación.

Los amores de Venus y Adonis no tienen cabida en el canon de Torquato Tasso, pues no hay ningún tipo de enseñanza moral que pueda desprenderse de ellos. La *Gerusalemme liberata* trata de un hecho capaz de enardecer los ánimos dentro del contexto de la batalla de Lepanto; mientras que el *Mondo creato*, aunque lejano en el tiempo, tiene una función

edificante, propia de los ideales de la Contrarreforma.

Por el contrario, *Adone* se distinguió por ser el principal representante de la «poesía lasciva»: un poema al que se le atribuía la cualidad de cargarse completamente hacia el *delectare*, de ser aristotélicamente aberrante y algunas veces de haber sido el fruto de innumerables plagios. No obstante estas acusaciones, he podido constatar que el poema de Marino encuentra un perfecto equilibrio entre el *delectare* y el *prodesse*, lo cual se anuncia desde el primer canto con el celeberrimo verso «smoderato piacer termina in doglia».

La elección de Adonis como héroe del poema es la gran innovación de Marino, ya que la metamorfosis en anémona, acción por la cual Ovidio incorporó el mito a su obra más importante, pasa a segundo término. El poeta napolitano exalta la caducidad de la vida, la fuerza del destino, la voluntad de la fortuna, la velocidad del tiempo y la mundanidad en la que vive inmerso el ser humano. Sin embargo el poeta renuncia a esa estética hespérica a la que otros poetas barrocos, como Giuseppe Artale, se asen; y denuncia los vicios que pueden ocultarse detrás de la hermosura de un solo hombre.

E *Adone* tiene otros tantos episodios que el mito original no tiene, gracias a esta *varietas* la marca de la invención mariniana queda finalmente estampada. En la investigación tomé como ejemplo el episodio de las manchas de la luna, a través del cual Marino, sin interrumpir la trama con una digresión, trata sobre un problema importante de su época. Esto mismo lo hizo Tasso en la *Gerusalemme liberata* cuando Carlo y Ubaldo cruzan las columnas de Hércules para rescatar a Rinaldo, ya que en el viaje se les hace saber la gloria que le depara a un navegante de nombre Cristoforo Colombo. Esta misma técnica, correspondiente al descenso de Odiseo y Eneas a los infiernos, es usada por Marino para elogiar a Galileo y Caravaggio y vituperar a Stigliani.

Sobre la *inventio* puede concluirse que el haber escogido los amores de Venus y Adonis como *materia nuda* no es casual, ni mucho menos un pretexto para crear versos lascivos. No se equivocó Jean Chapelain al clasificarlo como *poème de paix*, ni Stigliani al colocarlo en la categoría de trágico, pues *Adone* es, efectivamente, un poema de argumento alto y de

alto carácter moral, sólo aprehensible después de una vida llena de excesos, aquí representados como el amor. Es verdad que la experimentación barroca se revela de inmediato cuando se le considera poema épico de paz, pues justamente eso es lo que es. *Adone* es la lucha constante del hombre contra un mundo desconocido y contra un universo de dioses malignos. El ideal antropocéntrico renacentista está muerto en el *Adone*: el protagonista es un pícaro trágico que, ante los descubrimientos del método científico, mira transcurrir su vida en un instante para entender que toda la vida es sueño y los sueños, sueños son.

Y si un poema tiene algo de trágico, éste deberá de tener algunos elementos de la tragedia. La *dispositio* en el *Adone* incumbe más a las *res* que a los *verba*, ya que el argumento del poema se configura de esta manera. La *elocutio*, en cambio, como primer elemento asible para el lector es la que genera la controversia, pues se revela lírico en sus fragmentos más sublimes.

El estilo lírico, concentrado en los primeros cantos del *Adone* se espera sobrecargado de imágenes, agudezas y referencias externas como en el caso de Góngora, Quevedo y el del mismo Marino de los sonetos y madrigales de la *Lira*. No obstante, en el episodio de carácter lírico analizado en esta investigación, y a diferencia de otros episodios como el del ruiseñor o el de la rosa, hay una ausencia total de ese *ut pictura poiesis*, pues Marino crea muy pocas metáforas y en ningún momento usa la *evidentia*. Mas en cambio, he podido descubrir que ese estilo lírico recargado se manifiesta en la musicalidad lograda a través de un uso abundante de repeticiones, figuras etimológicas y aliteraciones. Esto refuerza la creencia del *Adone* como un poema no lírico, puesto que la musicalidad permite la narración. Si Marino hubiese recargado de imágenes el momento más lírico de todo su poema, habría caído en el *taedium*. Este episodio representa ese único goce de la vida, ese *carpe diem* que Adonis, transformado en papagayo para huir de Falsirena, añorará en el canto XV cuando contemple a Marte poseer a Venus. Es un episodio largo con claros matices sexuales, y la metáfora correría el riesgo de explicitar la acción sexual, de tal forma

que el estilo sería bajo. La abundancia de musicalidad crea una lectura continua que permite que la imagen sea oscura y por ende más próximo a un doble sentido. Lo contrario pasa con el estilo épico donde la imagen está siempre presente, precisamente a causa de la metáfora y de la *evidentia*.

El poema de Giambattista Marino está modelado sobre la poética precedente. La contradice, la desafía y la revierte para crear la maravilla; mas la sigue cuando es necesario, es decir en la construcción de una trama bien estructurada y sin problemas narrativos.

El *Adone* es el triunfo de la poética de la maravilla, ya que a medida que un mito reinventado e reinterpretado en clave barroca, se va acrecentando, Marino logra evitar el *taedium* aquí y sorprender allá. A diferencia de la opinión de muchos, como De Sanctis, acerca del barroco, *Adone* no es un obra fría y calculada, sino un universo donde el ingenio y el arte logran conjugar el *delectare* y el *prodesse* de una forma nunca antes vista para poder impactar al lector y producir en él la maravilla. Pero sobre todo, es un documento valioso que, a través de su héroe barroco, de las relaciones entre los dioses y los peligros del mundo terrenal, continúa siendo un fiel producto de su época sin mencionarla directamente, y puede decir algo al lector del siglo XXI a partir de su interpretación moderna.

El barroco italiano es el fin de aquella época de oro italiano que tuvo lugar durante el XVI; y el *Adone* es la última gran obra de aquel siglo, aclamada en París y en la península italiana. Es, en fin, el testigo de lo que representó la cultura italiana para el resto de Europa; un testigo hoy relegado a obra menor de una etapa oscura para las letras italianas.

Al concluir esta tesis busco dejar una puerta abierta para el estudio de una estación literaria olvidada, de un autor importante y de un clásico de la literatura italiana. Considero que su estudio a partir de la poética de un autor a caballo entre el Renacimiento y Barroco, como lo es Torquato Tasso, ha servido como base para la comprensión de la innovación lograda por Marino, ya que al aislar la obra de su contexto literario no podría entenderse cómo fue

que la nueva poesía barroca logró producir la maravilla.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia*, introducción de Italo Borzi y comentarios de Giovanni Fallani y Silvio Zennaro. Roma, Newton Compton, 2011 (Grandi Tascabili Economici, 586).
- ANGELINI, Franca, *Il teatro barocco*. Roma-Bari, Laterza, 1975 (Letteratura Italiana Laterza, 29).
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, edición de Lanfranco Caretti y presentación de Italo Calvino. Torino, Einaudi, 2014.
- ASOR ROSA, Alberto, *La lirica del Seicento*. Roma-Bari, Laterza, 1994 (Letteratura Italiana Laterza, 28).
- BELTRAMI, Pietro G., *Gli strumenti della poesia*. Bologna, Il Mulino, 2012 (Universale Paperbacks, 305).
- BEMBO, Pietro, *Prose della volgar lingua, -Prose scelte*, con introducción de Francesco Costero. Milano, Sonzogno, 1980.
- Biblia de Jerusalén*, dirigida por José Ángel Ubieta López. Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009.
- CAMPANELLA, Tommaso, *La città del sole*, edición de Adriano Seroni. Milano, Feltrinelli, 2014 (Universale Economica Feltrinelli/ I Classici, 107).
- CHIABRERA, Gabriello, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, edición de Giulia Raboni. Parma, Guanda, 1998 (Fondazione Pietro Bembo).
- CORRADINI, Marco, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*. Lecce, Argo, 2012 (Biblioteca Barroca 10).
- GALILEI, Galileo, *Il saggiaiore*, prefacio de Giulio Giorello, introducción y notas de Libero Sosio. Milano, Feltrinelli, 2008 (Universale Economica Feltrinelli/ I Classici, 2036).
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid, Castalia, 2001.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Gilberto Prado Galan. México, UNAM, 1996.
- GRACIÁN, Baltasar, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, edición de Emilio Blanco. Madrid, Cátedra, 2010.
- GUAGNARELLA, Pasquale, *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*. Lecce, Argo, 2003 (Biblioteca Barroca 2).
- HOMERO, *La Iliada*, versión de Luís Segala y Estalella y prólogo de Alfonso Reyes. México, Porrúa, 2001 (Sepan cuantos, 2)
- HORACIO, *Tutte le opere*, edición de Mario Scaffidi Abbate y Renato Ghiotto. Roma, Newton Compton (Grandi Tascabili Economici, 155).
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión española de José Perez Riesco, Tomo I y Tomo II. Madrid, Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica III. Manuales, 15).
- MARINO, Giovan Battista, *Adone*, edición de Emilio Russo. Milano, Rizzoli, 2003 (BUR Classici).
- MIGLIORINI, Bruno, *Storia della lingua italiana*. Firenze, Sassoni, 1978.
- MIRABELLA, Vincenzo, *La dichiarazione della pianta delle antiche Siracuse e di alcune scelte medaglie di esse e dei principi che quelle possedettero*. Palermo, Stamperia di Gio: Battista Aiccardo, 1717.

- PEREGRINI, Matteo, *Delle acutezze*, edición de Erminia Ardissino. Torino, RES, 1997. (ALETHES, Collezione di retorica, 4).
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, introducción de Roberto Antonelli, texto crítico y ensayo de Gianfranco Contini y notas de Daniele Ponchiroli. Torino, Einaudi, 2013 (ET Classici, 104).
- PRAZ, Mario, *Il giardino dei sensi*. Torino, Mondadori, 1975 (Saggi, 68).
- RUSSO, Emilio, *Marino*. Roma, Salerno, 2008.
- SNYDER, Jon R., *L'estetica del Barocco*. Bologna, Il Mulino, 2005 (Lessico dell'Estetica, 17).
- TASSO, Torquato, *Aminta*, introducción de Mario Fubini, notas de Bruno Maier, premisa, cronología y bibliografía de Ettore Borelli. Milano, Rizzoli, 2013 (BUR Classici).
- TASSO, Torquato, *Scritti sull'arte poetica*. Torino, Einaudi, 1977.
- TASSONI, Alessandro, *La secchia rapita aggiungetevi le altre prose e le prose politiche*, edición de Enrico Bianchi. Firenze, Salani, 1967 (I grandi classici).