



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

RECEPCIÓN DE TRAGEDIA Y COMPOSICIÓN IMITATIVA EN *PROCNE* (1428)
DE GREGORIO CORRER

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica
con mención en Literatura

JOSÉ ANTONIO CANCINO ALFARO

Profesora guía
Brenda López

SANTIAGO DE CHILE

2017

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia por su constante apoyo en mi decisión de estudiar esta carrera. A mis amigos cercanos por los varios momentos de cariño que me han dado a lo largo de estos cuatro años y más. A la profesora Carolina Brncic, por su rigor académico que ha incentivado decididamente mi formación. A la profesora Lucía Stecher, por sus varios consejos y oportunidades para proseguir con los estudios literarios. Y especialmente a mi profesora guía Brenda López, por sus minuciosas correcciones de este trabajo, su inmensa dedicación por la enseñanza y todas las oportunidades de aprendizaje que me ha brindado.

Agradezco igualmente a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) por el financiamiento de esta tesis otorgado en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación N°11140911 dirigido por Brenda López.

Para José Miguel, Claudia y Josefina

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I. RENACIMIENTO, HUMANISMO E IMITACIÓN.....	8
Renacimiento y Humanismo	8
Imitación.....	14
CAPITULO II. TRAGEDIA MEDIEVAL Y HUMANISTA	22
Tragedia medieval	22
Tragedia humanista.....	32
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE <i>PROCNE</i>	45
Antecedentes.....	45
Aspectos generales	49
Actos.....	61
Primer acto	61
Segundo acto.....	67
Tercer acto	69
Cuarto acto	72
Quinto acto.....	76
Odas corales.....	79
Primera oda	80
Segunda oda.....	82
Tercera oda	84
Cuarta oda.....	86
Configuración de figura dramática: Medea y Procne.....	87
CONCLUSIONES: ¿TRAGEDIA VENECIANA?	92
BIBLIOGRAFÍA	98

INTRODUCCIÓN

La tragedia es uno de los géneros más utilizados en la historia de la literatura y el drama. Esquilo, Sófocles y Eurípides compusieron por primera vez tragedias en la Grecia antigua; también lo hizo Séneca en la Roma imperial, Shakespeare, Marlowe y Webster en la Inglaterra isabelina, Calderón en la España del Siglo de oro, Racine en la Francia del clasicismo y Lessing en la Alemania ilustrada; por nombrar sólo algunas entre tantas otras figuras que recurrieron a este género a lo largo de distintas épocas y espacios, y a través de diferentes propuestas estético-literarias.

Esta amplia y heterogénea elaboración de la forma trágica diluye la posibilidad de definir el género de manera ahistórica –esto es, mediante una abstracción que reúne características verificables en todas sus apariciones–, e invita, por el contrario, a examinar detenidamente el proceso histórico de conformación de una tradición genérica que llevó a que todos estos autores, al igual que los griegos, denominaran sus obras como ‘tragedias’. Tal enfoque permite la apertura a una extensa, arbitraria y contingente cadena de configuración del género que plantea aspectos de diversa índole, entre los que se cuentan la persistencia y discontinuidad en la tradición, la obediencia o rechazo a las preceptivas e ideas poéticas vigentes, y una tensión permanente entre la imitación de obras anteriores y distintos grados pretendidos de originalidad.

El presente informe tiene como objeto de estudio la tragedia *Procne* (1428) del humanista veneciano Gregorio Correr y, a la luz de la revisión histórica señalada, se propone analizar la configuración que organiza su estructura dramática a partir de la imitación de modelos romanos –primordialmente la tragedia *Tiestes* de Séneca y una de las *Metamorfosis* de Ovidio– al interior de un contexto humanista de recepción de la Antigüedad en el que, además, el género de tragedia se encuentra atravesando un paulatino proceso de redefinición motivado por el reciente descubrimiento del corpus trágico senequiano.

Esta investigación, por tanto, aborda la relación textual entre un autor italiano del siglo XV y diferentes autores romanos del mundo antiguo, operación que exige necesariamente atraer como marco el amplio interés del humanismo renacentista por la Antigüedad. Sin embargo, la definición misma de ‘Renacimiento’ y ‘Humanismo’ ha

variado históricamente según los presupuestos culturales propios de cada época y las distintas aproximaciones metodológicas empleadas en su estudio, mutabilidad teórica que ha producido, a su vez, distintas maneras de comprender el impacto del mundo antiguo sobre la Italia posmedieval. Por este motivo, el primer capítulo examina algunas de estas definiciones y propone una delimitación operacional de ambos conceptos con el objetivo de abordar rigurosamente el interés humanista por el mundo de la Antigüedad, específicamente en relación a su imitación creativa. Como se verá, este capítulo adhiere a la concepción de Renacimiento como un movimiento cultural que engloba el Humanismo, e instala, además, la recepción activa del mundo antiguo como su elemento definitorio, destacando entre sus varias posibilidades la *imitatio* humanista de modelos clásicos y especialmente tres de sus modalidades históricas de aparición – transformadora, ecléctica y disimuladora– que enmarcan poéticamente la obra de Gregorio Correr.

Este interés imitativo, que lleva al veneciano a transformar cuatro fuentes mediante una amplia gama de procedimientos textuales, se subordina en *Procne* a la composición específica de una tragedia. Durante esta época, dicho género se encontraba atravesando un momento de progresiva reconfiguración entre las ideas poéticas medievales, elaboradas en desconocimiento de los textos íntegros, y la recién inaugurada reflexión humanista, activada a partir del descubrimiento de las obras de Séneca. Por esta razón, el segundo capítulo expone seis aspectos de la especulación medieval sobre la tragedia –su especificidad formal, la fuente de su historia, el tipo de sus personajes, la estructura y tipo de su acción, y finalmente su función pedagógica– que operan como trasfondo de las ideas poéticas y las imitaciones creativas de los humanistas, proporcionando además una breve revisión sobre la manera en que dos tragedias que anteceden e influyen a la de Correr, *Ecerinis* (1313) de Albertino Mussato y *Achilles* (1390) de Antonio Loschi, se instalan en este momento de transición.

Al interior de este panorama, sobre el que interactúan distintas concepciones del género y donde ya han sido compuestas dos obras que por sí mismas encarnan una noción poética del mismo, Gregorio Correr compone una nueva tragedia –la tragedia de Procne– en base a la imitación de modelos romanos. A la luz de estos antecedentes, el problema

específico que aborda esta investigación es dilucidar la concepción implícita de tragedia que subyace a la escritura de *Procne* en dicho contexto mediante un análisis dramático-textual que, desplegado en el capítulo tercero, intenta desvelar los procedimientos imitativos empleados por Correr y la toma de posición que éstos implican sobre la concepción teórica de su obra.

En otras palabras –retomando la reflexión que inicia esta introducción– el presente informe intenta fijar el eslabón que ocupa *Procne* al interior de esa larga cadena de configuración histórico-genérica, esgrimiendo la hipótesis de que tal tragedia exhibe una composición dinámica, elaborada entre criterios medievales y humanistas, que, aunque se configura a partir de modelos tanto trágicos como épicos, interioriza procedimientos compositivos y temáticos de Séneca, evidenciando una concepción particular del género basado en la tragedia antigua.

CAPÍTULO I. RENACIMIENTO, HUMANISMO E IMITACIÓN

Renacimiento y Humanismo

Durante varias décadas el concepto de Renacimiento fue empleado para designar una época histórica situada entre finales de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna, caracterizada además como momento de plenitud artística, social y cultural. Dicha comprensión epocal se inició cuando Jules Michelet introdujo por primera vez el término Renacimiento en su estudio *La Renaissance* de 1858, y se consolidó cuando Jacob Burckhardt reprodujo dicha denominación el año 1860 en su libro *La Cultura del Renacimiento en Italia* (Johnson 15). Por su parte, estrechamente asociado a dicho concepto, el término Humanismo se utilizó como sustantivo por primera vez en la Alemania decimonónica para caracterizar la devoción por la literatura y los valores de la Antigüedad que animó la actividad de aquellos que fueron llamados ‘Umanistas’ en la Italia del quattrocento. Específicamente, el concepto hacía referencia a una práctica que éstos realizaban: el estudio y docencia de las materias que los romanos del periodo clásico incluyeron bajo el término ‘studia humanitatis’ (Mann 19), denominación que comprende normalmente la ética, la poesía, la historia, la retórica y la gramática (Burke *El renacimiento europeo* 34). Desde su aparición, por tanto, ambos conceptos fueron utilizados en estrecha interrelación: el Renacimiento, en tanto época histórica, comprendía en su interior, entre otros elementos, la práctica cultural del Humanismo.

El retrato más influyente de este vínculo fue elaborado por Jacob Burckhardt bajo una orientación historiográfica que provocó durante décadas una comprensión pasiva del aporte del mundo antiguo a la cultura del Renacimiento. El libro de este autor se instalaba bajo el enfoque cultural decimonónico llamado tradicionalmente ‘historia del espíritu’, paradigma que consistía en el estudio de un supuesto ‘espíritu de época’ expresado a través de las distintas manifestaciones culturales de un pueblo, y que permitía, en términos metodológicos, un alto grado de independencia respecto a las condiciones materiales de la sociedad (Burke *El renacimiento italiano* 13). Siguiendo esta órbita cultural, Burckhardt caracterizó la época del Renacimiento italiano como el momento de descubrimiento del ‘mundo’ y del ‘hombre’, en contraste con el velo religioso medieval que mantenía ocultas tales dimensiones:

Durante los tiempos medievales, ambas caras de la conciencia –la que se enfrenta al mundo y la que se enfrenta a la intimidad del hombre mismo– permanecían, soñando o semidespiertas, como cubiertas por un velo común. Este velo estaba tejido de fe, cortedad infantil e ilusión... (105)

Dejando atrás ese supuesto oscurantismo, el periodo del Renacimiento –desde esta perspectiva, la primera manifestación de una sociedad europea moderna– recibió su nombre a partir del trabajo humanista de recuperación y divulgación de textos de la Antigüedad, labor descrita por Burckhardt como una verdadera ‘resurrección del mundo antiguo’ –título que encabeza la tercera parte de su ensayo– ocurrida durante la Italia posmedieval. En este sentido, los humanistas italianos habrían cumplido el rol de intermediarios entre el pasado y el presente, instalando la cultura clásica, primordialmente a través de la difusión e imitación de las obras de los antiguos, como punto de apoyo y fuente de la cultura italiana contemporánea (Burckhardt 136). Esta descripción de la labor humanista, situada en relación al proceso de surgimiento y desarrollo de la individualidad moderna, implicó una concepción particular de la Antigüedad y su influencia sobre la Italia del momento:

Pero la cultura, al pretender liberarse del mundo fantástico de la Edad Media, no podía llegar, de repente, por simple empirismo, al conocimiento del mundo físico y espiritual. Necesitaba un guía, y como tal se le ofreció la antigüedad clásica (138-139)

El mundo antiguo, por tanto, cumplió en la lectura de Burckhardt un simple rol mediador del amplio proceso de descubrimiento del espíritu italiano. Siguiendo esta concepción, Burckhardt incluso calificó negativamente dicha función auxiliar al apuntar más adelante en su ensayo que el exceso de cultura humanista propagada por la época terminó por ahogar todo impulso autóctono del espíritu del pueblo cuando, a partir de 1400, “se confió a la Antigüedad exclusivamente para la solución de todos los problemas, transformándose la literatura en una simple acumulación de citas” (156). Más aún, esta

subordinación artística a los modelos clásicos tuvo para el autor un correlato político en la posterior servidumbre a la autoridad despótica¹.

Las ideas expuestas en las citas anteriores evidencian que Burckhardt concibe la recuperación del mundo clásico como la difusión pasiva de un legado estático, no sujeto a ningún tipo de transformación sino que, al contrario, impuesto en su totalidad por sobre los intentos creadores del espíritu italiano. Esta caracterización de la Antigüedad y sus efectos se corresponde con aquella utilizada por la tradicional corriente de estudios clásicos usualmente denominada *classical tradition*, tendencia que asume la existencia de un único sentido al interior de los textos antiguos y cuyo objeto de análisis consiste en la transmisión y diseminación de su influencia en la cultura europea posterior (Hardwick 2–3). El presente informe se desmarca de esta concepción decimonónica y propone, más bien, comprender la mencionada ‘resurrección’ renacentista de la Antigüedad como un activo proceso de recepción moldeado por la cultura italiana del momento. De todos modos, para realizar efectivamente dicha operación se requiere primero de una redefinición del concepto de Renacimiento que se distancie de la abstracta dimensión del espíritu italiano, por una parte, y que enfatice, por otra, la diversidad de culturas y pueblos que coexistieron durante esos años.

En este sentido, estudios recientes como los de Peter Burke (1986, 2000) conciben el Renacimiento ya no como una época histórica sino que, más bien, como un movimiento cultural conformado por ciertos individuos que intentaron proyectarse sistemáticamente hacia el futuro a través de la imitación del pasado grecorromano. Esta concepción – fuertemente influida por el teórico social Raymond Williams y los historiadores Marc Bloch y Lucien Febvre– evita extender la perspectiva de un segmento particular de la población, como la de los sujetos renacentistas, hacia toda una época, e invita, por el contrario, a caracterizar con mayor rigurosidad y diversidad el trasfondo histórico-social de sus obras, a la vez que intenta comprender con todas sus implicancias el significado que cobra el gesto consciente y deliberado de ciertos individuos por acercarse al mundo grecorromano. Siguiendo este enfoque los estudios sobre el Renacimiento se enriquecen con

¹ Como apunta Burckhardt: “Hasta la muerte de la libertad está en íntima conexión con todo esto, ya que semejante tipo de erudición se basaba en una servidumbre bajo una autoridad, sacrificaba el derecho municipal en aras del romano, y ya por ello buscaba –y encontraba– el favor de los déspotas” (Burckhardt 156).

el análisis del impacto producido en el mundo europeo por diversos pueblos, como el judío y el árabe, y permiten integrar además, aunque sea sólo a modo de contraste, el punto de vista de los individuos que no pertenecieron a dicha tendencia; esto es, la cultura de los campesinos y trabajadores agrícolas que posiblemente no fue influida en absoluto por el movimiento renacentista.

Concebido de esta manera, además, el concepto de Renacimiento se aproxima teóricamente al de Humanismo. Al difuminarse los límites de la época renacentista la actividad humanista puede ser comprendida más allá de dichos márgenes y, en este proceso, termina designando únicamente el interés general por el legado de la Antigüedad que caracterizó la tarea de estudiosos en torno al redescubrimiento, restitución e interpretación de las obras clásicas, y a la asimilación de ideas y valores que éstas contenían² (Mann 20). Por este motivo, los conceptos de Humanismo y de Renacimiento se confunden al recibir ambos su definición a partir del interés consciente de ciertos individuos por el mundo de la Antigüedad.

Ante esta proximidad teórica el único elemento que permite distinguir con mediana claridad entre ambos términos es la predilección filológico-textual que muestran los humanistas en su relación con el mundo grecorromano frente a la amplia gama de prácticas culturales –las artes, la música, la escultura y la arquitectura– que cultivaron por su parte los sujetos renacentistas. De este modo, el Humanismo puede comprenderse como un subconjunto del Renacimiento cuya particularidad radica en la elaboración de la aproximación general renacentista hacia la Antigüedad específicamente a través de la dimensión textual.

El vínculo que se produce de esta manera entre movimiento renacentista y actividad humanista tiene consecuencias particulares sobre la relación teórica que dichos conceptos establecen con el mundo antiguo. Desde esta perspectiva, específicamente, la Antigüedad deja de concebirse como guía del espíritu del pueblo y se transforma en un repertorio histórico-artístico que determinados sujetos percibieron conscientemente como fundamento

² Aunque los inicios de esta práctica puedan retrotraerse incluso hasta el siglo 9, su punto de mayor productividad corresponde de todas formas al periodo comprendido entre los siglos 13 y 16, momento en que los humanistas se involucran activamente con el movimiento cultural renacentista.

de su propia actividad cultural, en deliberada oposición al mundo medieval anterior. En otras palabras, esta concepción propone que las innovaciones culturales efectivamente realizadas durante la época habrían sido descritas, desde el punto de vista de los sujetos renacentistas, como un ‘renacimiento’ de la cultura clásica frente a una cultura medieval que se expresó, sobre todo, en el gótico, la escolástica y la caballería (Burke *El renacimiento europeo* 26).

Asumir esta perspectiva con respecto a la Antigüedad permite destacar que el gesto de ruptura renacentista, la voluntad de desmarcarse por completo de la tradición anterior, no se comprueba necesariamente al interior de su propia producción artística. Por el contrario, esta línea de investigación atiende pormenorizadamente a los estilos y valores medievales que se integran en sus composiciones produciendo una mixtura de elementos característica de un momento de transición cultural: “Desde luego, los contemporáneos afirmaban que estaban imitando a los antiguos y rompiendo con el pasado más inmediato, pero en la práctica se inspiraban en ambas tradiciones y no seguían de forma completa a ninguna de ellas (Burke *El renacimiento italiano* 26). Esta coexistencia, sumada al gesto renacentista de ruptura con el pasado, permite establecer que los sujetos renacentistas, al mismo tiempo en que se encontraban mediados por el filtro de su propio contexto, moldearon deliberadamente el mundo antiguo en función de sus propósitos individuales, una operación histórica que puede describirse provechosamente en términos de ‘recepción’³ puesto que, en agudo contraste con los conceptos tradicionales de ‘herencia’ y ‘tradición’ –que implican un receptor pasivo y neutral– estos estudios enfatizan el rol activo de quienes reciben creativamente la información de un texto según su propio horizonte de expectativas (Martindal 2 y Hardwick 8).

En este sentido, puede establecerse que la cultura clásica fue ‘recibida’ por los sujetos renacentistas mediante una serie de operaciones intelectuales que involucraron la selección,

³ Hans Robert Jauss, propulsor de la llamada ‘Estética de la Recepción’, planteó la existencia de un diálogo dinámico entre obra y lector como sustento del estudio de la historia literaria en su famosa conferencia de 1970 *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*. Su enfoque, alejado de aproximaciones formalistas y marxistas, reestablecía la posición del lector en el panorama teórico y concebía el texto escrito como un proceso abierto –no como un producto finalizado–, sometido en cada lectura a diferentes actualizaciones de sentido según el horizonte histórico del receptor (Jauss 1971). Estudios teóricos actuales han expandido esta corriente literaria hacia otras disciplinas como la filosofía y la historia, sosteniendo como eje central la idea de que todo significado discursivo se constituye, actualiza y transforma en el punto de su recepción (Batstone 14).

imitación y adaptación de obras antiguas. Estos procedimientos, a su vez, habrían incorporado la influencia de distintos contextos históricos y sus consiguientes horizontes de expectativas, además de posibles propósitos individuales asociados a dicho proceso de transformación. Tal caracterización de la relación del mundo antiguo con el movimiento renacentista –su efectiva modificación según los presupuestos italianos del momento– coincide con la tendencia que asumen actualmente los estudios clásicos en torno a la recepción de la cultura antigua en momentos históricos posteriores (Hardwick 3–4).

En definitiva, describir el interés humanista por la Antigüedad en términos de recepción implica sostener que los renacentistas vieron en el mundo grecorromano una cultura susceptible de ser adaptada creativamente en función de sus preocupaciones al interior de un determinado contexto histórico. Esta operación habría ocurrido predominantemente en Italia porque los valores de la Antigüedad permitían legitimar, en términos generales, la emergente cultura urbana y letrada de las ciudades italianas que abandonaban paulatinamente un sistema feudal aristocrático cuyos respectivos valores se difundían, más bien, a través de la épica caballerescas y la poesía provenzal (Witt 64).

Este proceso de recepción del mundo antiguo fue realizado en varias disciplinas artísticas como, por ejemplo, en la arquitectura, mediante el análisis de la obra de Vitrubio y su actualización en construcciones contemporáneas; en la escultura, a través de la restitución de los géneros clásicos del busto-retrato y la estatua ecuestre; en la música y en la pintura, a partir de la creación de cuadros y obras basadas en pasajes de textos antiguos que teorizaban sobre dichas actividades; y finalmente, al interior de aquella categoría que hoy en día es reconocida como ‘literatura’ y que, durante esa época, se encontraba repartida entre las esferas de la gramática, la retórica y la ética (Burke *El renacimiento italiano* 23). En este terreno particularmente literario –dimensión que concierne al presente estudio– la recepción se realizó a través del procedimiento particular de la imitación creativa de modelos, una doctrina artística global cuya vigencia temporal excede el Renacimiento aunque, en su interior, fue particularmente productiva mientras se mantuvo al servicio de la recepción de modelos antiguos.

La imitación como procedimiento particular literario de recepción de la Antigüedad plantea una serie de problemas específicos, primero en relación a su extensa tradición

iniciada en el mundo grecorromano, y segundo respecto a las connotaciones particulares que ésta adquirió durante el momento renacentista. Este vasto panorama exige una revisión en mayor detalle de la imitación creativa que contemple, por una parte, su posición central como doctrina de producción y recepción estética durante siglos, y que incluya, por otra, una exposición de sus modalidades más productivas de aparición durante esta fecunda historia.

Imitación

La posición que ocupa actualmente el criterio de originalidad en el juicio estético, como condición esencial y definitoria de la creación artística, responde a un fenómeno histórico moderno que, elaborado en torno a las ideas románticas sobre la figura del genio creador, concibe la singularidad del individuo como origen exclusivo de la obra de arte en desmedro de la influencia ejercida por la tradición anterior. Durante el periodo que se extiende desde la civilización romana hasta entrado el siglo XVIII, en cambio, la doctrina predominante de reflexión, producción y recepción estética se fundó no en dicha pretensión de novedad sino, más bien, en el establecimiento de una relación imitativa entre la nueva obra y un modelo anteriormente consagrado por la tradición. Esta práctica y teoría artística, fundamentada en la imitación de obras anteriores, ha sido denominada convencionalmente por el discurso crítico con el término *imitatio*, traducción latina de la voz griega *mímesis* (μίμησις).

En términos generales, la *imitatio* como doctrina de la creación demanda a la producción artística la transformación de obras existentes a través de un proceso de reorganización que tiene como objetivo la elaboración de lo nuevo desde lo antiguo. En el mismo sentido, la recepción estética de un público que se encuentra orientado hacia el gusto imitativo radica en la constatación de una serie de reelaboraciones respecto al modelo, sea de convenciones, motivos o argumentos, todos conocidos con anterioridad. Desde esta perspectiva, el modelo imitado corresponde no sólo al origen de la creación, sino que se incorpora además como elemento integral al nuevo producto artístico (Potolsky 51).

Aunque la reflexión teórica sobre esta concepción imitativa fue inaugurada por Isócrates en su *Adversus sophistas* (McLaughlin 5), ésta adquirió mayor relevancia en obras de autores romanos que instalaron la cultura griega como modelo fundacional para su propia cultura. Muchas de sus ideas, expuestas por primera vez desde esta perspectiva, fueron retomadas más adelante por los renacentistas, quienes las emplearon, a su vez, en relación al mundo antiguo en su conjunto. Así, la imitación en el Renacimiento adquirió una connotación específica de cercanía y admiración hacia la Antigüedad, y se estructuró en torno a debates inspirados por textos romanos cuyos ejes principales involucraron, además, problemas contemporáneos como la relación entre lengua vernácula y latina, o la famosa discusión sobre el ciceronianismo⁴.

Gregorio Correr, autor veneciano que atañe al presente informe, se instaló conscientemente al interior de este panorama teórico al declarar expresamente en el *argumentum* de la tragedia *Procne* su pretensión imitativa: “This tragedy imitates Seneca’s *Thyestes*. Just as in that play Tantalus, coming from Hades, is brought on stage, so here Diomedes, the tyrant of Thrace⁵” (v. 6). Para comprender en profundidad las implicancias que plantea este enunciado, es necesario primero describir tres modalidades históricas de aparición de la *imitatio* cuya influencia resulta decisiva en la práctica imitativa de *Procne*⁶.

La primera modalidad a destacar, cuya existencia permite instalar esta práctica bajo la órbita teórica de la recepción, es la siguiente: la *imitatio*, en su forma más productiva, implica siempre un proceso de transformación de la obra antecedente, modificación que se realiza a través de la perspectiva del nuevo autor. Esta imitación transformadora usualmente es contrapuesta por varios autores a una imitación pasiva

⁴ El debate entre lengua latina y vernácula puede ser ilustrado con las posiciones de Dante Alighieri y Giovanni Boccaccio. Mientras el primero propuso en su texto *De vulgari eloquentia* una imitación gramático-estilística de autores clásicos con el objetivo de elevar la lengua italiana al nivel de lengua poética (Gomá 184), el segundo acotó la práctica imitativa únicamente al dominio de la lengua latina (McLaughlin 49). Por su parte, el ciceronianismo consistió en un debate que exploraba el valor de Cicerón como único modelo de dicción y estilo para los italianos contemporáneos (McLaughlin 6). Esta discusión comenzó en el siglo XV con la obra de Gasparino Barrizza y tuvo enormes influencias en el Renacimiento posterior (Gomá 186).

⁵ “En esta tragedia se imita a Seneca en su *Tiestes*. Así como allí se introduce a Tántalo, que viene desde el infierno, del mismo modo aquí a Diomedes, rey de Tracia [*Imitatur in hac tragoedia Senecam in Thieste, ut ibi Tantalus ab inferis veniens introducitur, ita hic Diomedes, thrax tyrannus*]”

⁶ Conviene destacar que esta declaración hace referencia, por una parte, a una imitación poética que involucra una escritura en lengua latina mediante el uso de determinados versos y una métrica particular, y también, por otra, a una imitación dramática general, foco particular del presente informe.

cuya acción se restringe a la reproducción literal y mecánica de modelos. Un ejemplo de esta comparación evaluativa se observa en el segundo poema del cuarto libro de *Odas* del poeta Horacio. Allí el hablante lírico apunta dos alternativas excluyentes de composición poética⁷:

Todo el que a Píndaro emular (*aemulari*) pretende, oh Julo, se apoya en unas alas como las que Dédalo soldó con cera, destinado a dar nombre a un mar reluciente como el vidrio (440).

Yo, al modo y manera de la abeja del Matino, que con trabajo ingente los sabrosos tomillos va libando, por el bosque y las riberas de la bien regada Tíbur, poca cosa como soy, voy haciendo mis versos laboriosos (442).

En este poema, los primeros versos proponen que, así como Ícaro murió por la deficiente resistencia del material de sus alas, del mismo modo está destinado el fracaso poético a quien imite a Píndaro usando los mismos elementos de su poesía. En agudo contraste con esta perspectiva, en los versos siguientes el hablante se caracteriza a sí mismo como un determinado poeta que realiza su ejercicio de composición a través de la transformación de obras anteriores, del mismo modo en que una abeja transmuta el polen de las flores en diversos productos como –digamos– la cera y la miel. Esos versos proponen como principio de creación, entonces, la modificación de una estructura artística existente a través de un proceso que permite, a su vez, que la nueva composición mantenga todavía su esencia anterior. La cera y la miel son elementos que funcionan, de tal modo, como una metáfora de la imitación transformadora: así como la cera cambia su forma sin cambiar la esencia del polen, Horacio transforma a Píndaro sin repetirlo (Potolsky 56).

Esta correspondencia figurativa que ilustra la imitación transformadora se retoma expresamente en la epístola 84 de las *Epístolas morales a Lucilio* de Séneca, texto ampliamente difundido durante la Edad Media con una circulación de 500 ejemplares manuscritos en los inicios del siglo 12 (Mayer 277):

Debemos, según dicen, imitar a las abejas que revolotean de aquí para allá y liban las flores idóneas para elaborar la miel... De su labor no queda bastante

⁷ La siguiente exposición se basa primordialmente en el libro *Mímesis* (2006) de Matthew Potolsky.

claro si extraen de las flores el jugo que al punto se convierte en miel, o si transmutan en este sabor cuanto han recogido operando una cierta mezcla e impregnando a ésta de la esencia de su hálito (51-52).

Como se observa en estas líneas, Séneca distingue nuevamente dos formas de imitación. Mientras la primera simplemente reproduce el producto original sin efectuar ninguna modificación –juego convertido al punto en miel– la segunda transmuta dicho objeto a través de una mezcla que lleva el sello propio del imitador.⁸ Esta reiterada caracterización transformadora de la imitación se expande hacia el movimiento renacentista, donde llega incluso a formularse conceptualmente. Un buen ejemplo de esta formalización se observa en el tratado *De Imitatione* (1541) de Bartolomeo Ricci, en el que se exponen tres categorías diferenciadas de imitación: el seguir, el imitar y el aemular⁹. Aunque esta distinción no sea sostenida claramente durante todo el tratado (Pigman 3), el gesto analítico de Ricci evidencia una preocupación epocal por las diferentes formas de imitación, y delata, al menos, la necesidad de diferenciación entre una copia que no ejerce modificación alguna del producto original y una imitación que, por el contrario, lo transforma significativamente.

Como se verá con mayor detención en el capítulo 3, Gregorio Correr se inscribe en esta modalidad al realizar una imitación de tipo transformadora en su tragedia *Procne*. Siguiendo la órbita humanista de recepción de la Antigüedad, el autor re-dispone una serie de elementos anteriores recogidos de obras romanas mediante variados procedimientos literario-dramáticos entre los que se cuentan, por ejemplo, la transmodalización, la amplificación, y la concentración temporal.

De todas maneras, la posibilidad de reconocer el grado de transformación que ejerce esta tragedia respecto a sus modelos requiere primero del reconocimiento efectivo de

⁸ Siguiendo esta concepción, Séneca también utiliza otras metáforas que refuerzan el carácter transformador de la práctica imitativa. Entre éstas, una metáfora digestiva: “Los alimentos que tomamos, mientras mantienen su propia cualidad y compactos flotan en el estómago, son una carga; mas cuando se ha producido su transformación, entonces justamente se convierten en fuerza y sangre” (52-53) y una metáfora familiar: “Aunque se aprecie en ti la semejanza con algún maestro que ha calado profundamente en tu alma por la admiración, quiero que te asemejes a él como un hijo, no como un retrato” (53)

⁹ ‘Seguir’ consistiría en una transcripción directa de oraciones del modelo. ‘Imitar’ correspondería a la reorganización de estos préstamos en un nuevo contexto, evitando la literalidad del modelo y promoviendo, por tanto, su transformación. Finalmente, ‘aemular’ implicaría una cierta elaboración crítica respecto al producto anterior, sostenida generalmente a partir de una reflexión consciente sobre su distancia histórica (Pigman 32).

éstos. Para satisfacer correctamente esta necesidad se debe incorporar una segunda consideración sobre la práctica imitativa: específicamente, el hecho de que la *imitatio* pueda contemplar no sólo uno sino varios modelos al mismo tiempo, modalidad que puede ser descrita como una imitación de tipo ecléctica.

Esta imitación se encuentra implícita en la citada oda de Horacio, encarnada particularmente en la figura del poeta que, como una abeja, visita varios lugares libando distintas flores. No obstante, la modalidad ecléctica se expone con mayor detalle, prolongando la misma correspondencia figurativa, en la epístola 84 de Séneca:

Te recuerdo que también nosotros hemos de imitar a las abejas y distinguir cuantas ideas acumulamos de diversas lecturas (pues se conservan mejor diferenciadas); luego, aplicando la atención y los recursos de nuestro ingenio, fundir en sabor único aquellos diversos jugos... (52)

Este pasaje sostiene que el creador en su práctica imitativa puede escoger distintos modelos –y por extensión varios de sus elementos– para posteriormente, a través de un proceso que implica una intensa transformación, elaborar dinámicamente una única configuración estructural¹⁰. Este debate teórico se mantiene vigente en el Renacimiento, donde se concibe como un procedimiento que permite una elaboración artística de mayor valor. En este sentido, Erasmo de Rotterdam, figura paradigmática del humanismo, señala:

I approve an imitation that is not limited to one model from whose features one does not dare to depart, and imitation which excerpts from all authors, or at any rate from the most eminent, what is excellent in each and most suits one's intellect...¹¹ (cit en Pigman 8)

¹⁰ Seneca también expresa esta idea a través de una metáfora coral: “¿No ves, acaso, de cuán diversas voces se compone un coro? Sin embargo, de todas resulta uno solo. En él una es aguda, otra grave, otra media, las femeninas se suman a las viriles, acompaña el son de las flautas, resultan imperceptibles las voces individuales, se impone el conjunto.” (53). En definitiva, así como el coro se compone de varias voces que resultan indistinguibles en su simultaneidad, teniendo como resultado un elemento unitario, la nueva obra se compone imitando varios modelos que se integran en una disposición única y coherente.

¹¹ “Apruebo una imitación que no se limite a un modelo del que uno no se atreva a alejarse; una imitación que extraiga de todos los autores, o al menos de los más eminentes, aquello que es excelente en cada uno y que más se acomoda al propio intelecto...”

El alto grado de importancia atribuido a esta posibilidad en el debate contemporáneo permite explicar el hecho de que Gregorio Correr se inscriba también bajo esta modalidad de la *imitatio* al escoger distintos modelos para la configuración de su obra dramática. Como se observa pormenorizadamente en el capítulo 3, su tragedia imita las siguientes fuentes: en primer lugar, la tragedia *Tiestes* del romano Séneca, modelo enunciado explícitamente en su declaración imitativa; en segundo lugar, distintas secciones de las tragedias *Edipo Rey* y *Medea* del mismo autor; en tercer lugar, la historia de Procne recogida desde las *Metamorfosis* de Ovidio; en cuarto y último lugar, la entrada sobre Tereo incluida en la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio. En definitiva, esta filiación heterogénea de modelos permite establecer que Gregorio Correr realiza, además de un procedimiento transformador, una imitación de tipo ecléctica.

Siguiendo esta línea, un elemento que cobra particular relevancia es la omisión de referencia directa en el *argumentum* de *Procne* hacia dos de estos autores. Aunque la filiación con la obra de Ovidio fue adjudicada por la recepción posterior de la tragedia¹², en el texto sólo aparece una oscura mención de ciertos poetas –en plural– que manejan el mito: “It is said by the poets that Tereus was the son of Mars, because of his cruelty in war, and of the nymph Bistonis, whom Mars raped. They also invented the story that Procne was turned into a swallow...¹³” (v. 5–7). Para comprender en toda su extensión esta ausencia es necesario introducir una última consideración teórica sobre la práctica imitativa: el hecho de que la *imitatio*, en una de sus modalidades, pueda incorporar un mecanismo disimulador; esto es, que consista en una imitación que oculta deliberadamente su deuda con el modelo escogido.

Esta modalidad es insinuada por Séneca en la epístola 84 a través de un consejo a Lucilio que enfatiza la asimilación personal de elementos externos: “Esta conducta debe observar nuestra alma: oculte todas las ayudas recibidas y muestre solamente lo propio que realizó” (53). Dicha sugerencia se extiende hacia el Renacimiento como preocupación activa

¹² Como apuntó en 1499 Enea Silvio Piccolomini, mejor conocido como el Papa Pio I: “but we have nothing in Latin today besides Seneca, except Gregorio Corraro, who turned the story of Memmtereus [Tereus], which comes from Ovid, into a tragedy [no tenemos nada en latín aparte de Séneca excepto Gregorio Correr, quien convirtió la historia de Tereo, que viene de Ovidio, en una tragedia]” (cit. en Herrick 3).

¹³ “Dicen los poetas que Tereo era el hijo de Marte, por su crueldad en la guerra, y de la ninfa Bistónide, a quien Marte violó. También inventaron la historia de que Procne fue transformada en una golondrina [*Dictum autem poetice Tereum ex Marte genitum, ob saeviciam boellorum et ex nimpha Bistonide, ab eo per vim oppressa. Fictum etiam Prognem conversam in hyrundinem...*]”

y se ejemplifica particularmente en una carta de Francesco Petrarca a Giovanni Boccaccio donde el primero recomienda una imitación que conscientemente oculte sus modelos anteriores: “We must provide that although something is similar, much is dissimilar, and that the similarity itself lie hidden [*lateat*], so that it cannot be perceived except by the silent searching of the mind¹⁴ (cit. en Pigman 11).

Por lo general, este procedimiento disimulador¹⁵ cumple variados propósitos, entre los que se cuentan, en primer lugar, la realización de un gesto erudito que restringe el horizonte del público únicamente hacia quien reconoce las alusiones de la obra y que, por este motivo, obtiene mayor placer estético. En segundo lugar, esta omisión puede ser leída como un procedimiento que intenta evitar la censura y el reproche en un contexto donde todavía algunos círculos escolásticos resisten el influjo de autores paganos. En tercer lugar, puede implicar un gesto histórico de apropiación que evita mencionar el modelo precedente sugiriendo que la nueva obra se adecúa de modo correcto y suficiente a las condiciones actuales. En cuarto lugar, este procedimiento puede consistir en un gesto retórico de legitimación propia que elude el modelo para enfatizar la creación personal. En todos los casos, una omisión implica siempre la acentuación de un aspecto particular que el autor desea destacar a expensas de la filiación con la obra modélica y, de hecho, Gregorio Correr omite la mención a Ovidio y Boccaccio siguiendo también esta tradición imitativa.

En este sentido, puede proponerse que la omisión de Correr hacia estos autores—sumada a la declaración imitativa que autoriza expresamente el modelo de Seneca—constituye un gesto retórico que destaca la adherencia de *Procne* al género de la tragedia mientras se distancia de un autor romano conocido durante la Edad Media por su obra épica y sus elegías amorosas (Fyler 411–412), y de un humanista italiano cuyo texto fundamental consiste en una colección de cuentos. Frente a estas obras, la conciencia de Correr sobre la escritura de la tragedia como género particular se muestra en la citada

¹⁴ “Debemos hacer que, aunque algo sea similar, mucho no lo sea, y que la similitud misma se esconda para que no pueda ser percibida, excepto por la búsqueda silenciosa de la mente”

¹⁵ También Erasmo aborda esta preocupación, aunque subordinada al problema del ciceronianismo: “Did not Cicero himself teach that the chief point of art is to disguise [*dissimulare*] art? ... Therefore, if we wish to imitate Cicero succesfully, we must above all disguise our imitation of Cicero [¿Acaso Cicerón no enseñó él mismo que el punto clave del arte es ocultar el arte?... Por lo tanto, si queremos imitar exitosamente a Cicerón debemos, sobre todas las cosas, ocultar nuestra imitación de Cicerón]” (cit. en Pigman 10).

declaración imitativa, donde además de presentarse su nombre como tal (*tragoedia*), éste se acompaña de un adjetivo demostrativo de primer grado de distancia (*hac*) que marca deícticamente la cercanía del texto con dicha forma genérica.

En otras palabras, esta interpretación propone que el procedimiento disimulador en *Procne* cumple la función de orientar al lector exclusivamente hacia el modelo senequiano, ocultando su filiación con los textos de Boccacio y Ovidio. Este gesto retórico –que busca legitimar de modo independiente la escritura del género trágico– se entiende a la luz del estado particular en que se encuentra la comprensión teórica de dicha forma dramática durante la época: un momento de progresiva reconfiguración que concibe la tragedia a partir del tránsito entre las ideas medievales y la recién inaugurada reflexión humanista. Este contexto literario que moldea intensamente la escritura de Gregorio Correr requiere de una revisión en mayor detalle que se proporcionará en el capítulo siguiente.

CAPITULO II. TRAGEDIA MEDIEVAL Y HUMANISTA

Tragedia medieval

Durante los varios siglos comprendidos entre la Antigüedad tardía y la baja Edad Media el acceso a la tragedia estuvo restringido a fragmentos de obras aislados de su contexto original. Este desconocimiento redujo la comprensión global del género a un cúmulo fragmentario de ideas sobre su forma y contenido que, a través de soportes como enciclopedias, tratados retóricos y epístolas, circuló por varios territorios a lo largo del periodo medieval (Guastella 78). En gran medida, esta gama de ideas fue el resultado de una extensa cadena de recepción de teorizaciones anteriores que consistió en que autores del medioevo –Isidoro de Sevilla, Dante Alighieri y William de Conches, entre otros– recogieron determinados aspectos de la recepción romana de la tragedia griega, operación realizada por figuras como Horacio, Diomedes, Donato y Lactancio, quienes a su vez expandieron la reflexión elaborada por Teofrasto, discípulo directo de Aristóteles (Kelly 15).

El carácter fragmentario de esta especulación se explica por dos situaciones: primero, porque cada autor destacó elementos específicos del género en base a su propio contexto de enunciación y su conocimiento parcial de las fuentes anteriores. Segundo, porque en ningún caso sus ideas fueron dispuestas de manera sistemática sino que, por el contrario, consistieron generalmente en breves definiciones que intentaban producir la mayoría de las veces un contrapunto teórico con la comedia. Por estos motivos, la conjetura medieval sobre el género incluyó observaciones de diversa índole, entre las que destacan seis dimensiones particulares: su especificidad formal, la fuente de su historia, el tipo de sus personajes, la estructura de su acción, el tipo de esta acción y, finalmente, su función pedagógica. Aunque todos estos elementos permanecieron forzosamente como debates abiertos que nunca pudieron verificarse en textos originales, paulatinamente algunos de ellos se instalaron en el horizonte de expectativas del público como aspectos característicos del género¹⁶. Una exposición que integre las distintas

¹⁶ De hecho, el uso de la palabra ‘género’ como delimitación de la tragedia es anacrónico, puesto que durante la época medieval e incluso hasta entrado el momento renacentista no existe todavía una clara demarcación de dicha manifestación literaria, un panorama poético que se revisará con mayor detalle en las siguientes páginas. En consecuencia, el empleo del término es solamente operativo.

perspectivas enunciadas sobre estas seis dimensiones permitirá comprender tal proceso de sedimentación y, por ello, establecer la posición de *Procne* en relación a esta extensa tradición medieval.

Para comenzar, respecto a su especificidad formal, existieron durante esta época opiniones contrapuestas sobre si la tragedia consistía en un género específicamente dramático, compuesto por perspectivas individuales cuya interacción se producía en ausencia de un sistema mediador de comunicación (Pfister 4), o si ésta contemplaba, por el contrario, la figura de un intermediario que relataba su argumento a través de convenciones épicas o líricas.

Al interior de esta divergencia, el mejor representante de la primera postura fue el enciclopedista Isidoro de Sevilla (c. 560–636). Este autor, en el libro octavo de sus *Etimologías* (8. 7. 11), apuntó la existencia de tres modos poéticos, vinculando expresamente la tragedia con la modalidad dramática:

Los poetas tienen tres formas de expresarse: una, en que únicamente es el poeta quien habla, como en las *Geórgicas*, de Virgilio; otra dramática, en que nunca habla el poeta, como sucede en las comedias y en las tragedias; y una tercera, de carácter mixto, como es la *Eneida*, en donde hablan tanto el poeta como los personajes que intervienen (701)

Es necesario destacar que este esquema, similar al que presenta Aristóteles en su *Poética*¹⁷, no implica necesariamente que Isidoro conozca la naturaleza teatral de las tragedias, pues posiblemente su comentario hace referencia a espectáculos donde tales obras eran cantadas en acompañamiento de música (Kelly 38), una hipótesis que parece confirmarse al observar su descripción del teatro y el escenario¹⁸. De todos modos, su precisión teórica sobre la forma dramática del género constituye una observación aislada

¹⁷ C.f. “Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia, que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (3. 1448a, 19–24).

¹⁸ En la etimología 18.43 se observa el tipo de representación que Isidoro considera como objeto para sus definiciones, particularmente el canto y la danza que acompañaba la escenificación de las tragedias: “La escena era el lugar situado en la parte inferior del teatro; tenía la apariencia de una casa dotada de una tribuna, tribuna que se denominaba orchestra y en la que cantaban los actores cómicos o trágicos, y donde bailaban los histriones y los mimos.” (1251).

dentro del panorama medieval, donde predomina, por el contrario, la concepción de un mediador como elemento esencial de la estructura trágica.

Esta segunda postura alcanza su expresión paradigmática en la definición de William de Conches (c. 1090–1154): “Tragedy is a writing dealing with great iniquities¹⁹” (cit. en Kelly 69). Al señalar que este género corresponde a un escrito (*scriptum*), dicho autor se aparta del carácter dramático esgrimido por Isidoro y establece su modalidad poética como narrativa (Kelly 78). Este movimiento teórico favorece la aproximación conceptual de la tragedia hacia otros géneros poéticos y, en consecuencia, permite explicar la conexión realizada durante la época entre tragedia y epopeya, y también entre ésta y la lírica.

Respecto al vínculo con la épica, conviene señalar que éste fue propiciado además por una extensa tradición de proximidad entre ambos géneros cuyo origen puede establecerse en el *Teeteto* de Platón, donde Sócrates nombra a Homero como el poeta más destacado de la tragedia²⁰, y en el quinto capítulo de la *Poética* de Aristóteles, donde se describe la epopeya como subconjunto de la misma²¹. Siglos más tarde, Dante Alighieri (1265–1321) ilustra esta idea al emplear ambos conceptos de manera intercambiable cuando, en el cuarto círculo del Infierno de la *Divina Comedia*, el personaje Virgilio alude a su epopeya, la *Eneida*, como una tragedia: “Se llamó Euripilo y así lo nombra en algún sitio mi alta tragedia” (179). Como puede observarse, dicho enunciado lleva implícita la idea de que este género, siguiendo la línea de William de Conches, posee un carácter específicamente narrativo, y establece, también, que tal modalidad poética hace referencia exclusivamente a las convenciones de la épica.

De todas maneras, el mismo Dante acentúa la indeterminación poética del género en su texto *De vulgari eloquentia* al concebir la tragedia como un poema lírico cuya

¹⁹ “La tragedia es un escrito que trata de grandes injusticias”

²⁰ C.f.: “Efectivamente, nada es jamás, sino que está siempre en proceso de llegar a ser. Y en esto, uno tras otro todos los sabios, excepto Parménides, están de acuerdo, tanto Protágoras como Heráclito y Empédocles y los más eminentes poetas de uno y otro género, Epicarmo, en la comedia, y Homero, en la tragedia, el cual, al decir: *Océano, origen de los dioses, y la madre de Tetis*, afirmó que todo se engendra a partir del flujo y del movimiento. ¿O no es eso lo que parece decir?” (152a, e)

²¹ C.f.: “En cuanto a las partes constitutivas, unas son comunes, y otras, propias de la tragedia. Por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos; pues los elementos de la epopeya se dan también en la tragedia, pero los de ésta, no todos en la epopeya” (5. 1449b, 16–20).

particularidad reside en el estilo elevado, sin hacer ninguna mención a su componente dialógico (Kelly 144). Más aún, el autor repite esta concepción en una epístola a Can Grande della Scala, donde define la tragedia y la comedia como dos tipos de narración poética (Reiss 235).

En este panorama, el descubrimiento de las tragedias de Séneca –hallazgo del que Dante parece no haber tenido noticia– permitirá a los humanistas una comprensión predominantemente dramática del género, aunque, como se verá más adelante, ciertos autores todavía sostendrán el vínculo teórico entre tragedia y épica. Puesto que esta conexión se realiza usualmente por la similitud del relato que presentan ambos géneros²², conviene ahora agregar a este aspecto una segunda discusión medieval en torno a la tragedia; específicamente, la fuente de su historia dramática, un aspecto que plantea nuevamente dos posturas: o la tragedia recoge su historia a partir del repertorio mitológico tradicional, o lo hace a partir de los sucesos históricos efectivamente ocurridos.

La primera tendencia de esta dimensión puede ser ejemplificada con algunos consejos del poeta Horacio presentes en su *Arte Poética*, texto que gozó de relevancia prácticamente continua desde finales del siglo I a.C hasta el XII (Golden 391). Mediante un enunciado que refuerza el vínculo entre tragedia y épica, este autor apunta: “... mejor harás si conviertes en actos el poema de Ilión, que si das a la luz el primero historias desconocidas que nadie ha contado” (391). Como se observa en esta cita, Horacio valora la reutilización de historias tradicionales por sobre la capacidad de creación inédita en el proceso de composición dramática. Siguiendo esta misma idea, más adelante el autor explicita que, desde su perspectiva, el acervo tradicional debe incluso orientar la ejecución novedosa: “O atente a la tradición, o invéntate algo coherente al ponerte a escribir. Si por caso sacas de nuevo a Aquiles, tan celebrado, que sea incansable, iracundo, inexorable, agresivo...” (391). En este sentido, al demandar como fuente de su historia dramática un modelo fijado por la tradición, esta postura se corresponde estrechamente con la concepción artística de la *imitatio* revisada en el capítulo anterior. Como se verá,

²² Como apunta Aristóteles en su *Poética*: “...la epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento...” (5. 1449b. 9–11).

Gregorio Correr adhiere decididamente a esta tendencia en la tragedia *Procne*, alejándose de otros imitadores contemporáneos que optan por la segunda preferencia sobre esta dimensión del género.

Esta otra posición señala que la tragedia toma su historia a partir de hechos efectivamente ocurridos y presenta como antecedente la definición del gramático Elio Donato (s. IV), para quien la tragedia proviene de la verdad histórica (Kelly 12), y también la de Lactancio (s. III), quien señala en sus *Divinae Institutiones* que los eventos de la tragedia tienen su fundamento exclusivo en las *historiae*²³ (Kelly 34). Siguiendo esta misma línea, Isidoro de Sevilla encarna dicha alternativa en el panorama medieval al señalar en sus *Etimologías* (8. 7. 5) que la fuente del argumento consiste en la realidad misma: “Con el tiempo, los trágicos posteriores alcanzaron gran renombre, sobresaliendo en la elaboración de argumentos teatrales concebidos a imagen de la verdad” (699). Esta posición del enciclopedista se ve reforzada por la etimología 8. 7. 10 que define el trabajo de los poetas como la estilización de hechos verdaderamente acaecidos: “Labor del poeta es presentar lo que realmente ha sucedido transformado bajo un nuevo ropaje merced a imágenes preciosistas y con cierta elegancia. De ahí que no se incluya a Lucano entre los poetas, pues al parecer compuso una historia y no un poema” (701).

Esta segunda tendencia se materializa más adelante en la primera tragedia humanista que imita las obras de Séneca: *Ecerinis* (1313) de Albertino Mussato, texto que expone primordialmente variados hechos crueles cometidos por el tirano Ezzelino da Romano, además de mostrar su posterior asesinato a manos del ejército. Mediante este relato, además, Mussato se instala en una tradición anterior sobre el tipo de personajes que supuestamente eran presentados en la tragedia, tercer aspecto a examinar sobre la especulación medieval que exhibe una clara línea de recepción de la propuesta de Aristóteles.

En el quinto capítulo de su *Poética* el estagirita delimitó el carácter de las figuras dramáticas de la tragedia utilizando la palabra *spoudaion* (σπουδαίων), voz que puede ser traducida como ‘de buen carácter’, ‘sobre el promedio’, ‘bueno’, ‘superior’, ‘noble’ o

²³ No obstante, la posición teórica de Lactancio en esta postura es controvertida puesto que, al interior de su definición, éste cita el caso de Edipo como un hecho factual (Kelly 34).

‘heroico’ (Kelly 2), y que Valentín García Yebra en su edición trilingüe interpretó como ‘esforzado’ (5. 1449b, 10). Esta amplitud semántica, sumada al enunciando del capítulo trece donde Aristóteles juzgó que “las mejores tragedias se componen en torno a pocas familias, por ejemplo, en torno a Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo...” (13. 1453a, 19–21), permite suponer que el criterio *spoudaion* implicó, desde la perspectiva del filósofo, que las figuras dramáticas de la tragedia obligatoriamente debían poseer un alto grado de distinción social, propia del segmento heroico. Sea o no cierta esta hipótesis, el gramático Diomedes parece haber juzgado este elemento como verdadero al expandir el *dramatis personae* de la tragedia hacia líderes y reyes: “Comedy differs from tragedy in that heroes, leaders, and kings, are introduced into tragedy, but humble and private persons into comedy²⁴” (cit. en Kelly 10). Este criterio asignado a las figuras dramáticas de la tragedia –su condición monárquica y social elevada– constituyó la única postura existente en la conjetura medieval sobre este punto y se proyectó intensamente hacia la tradición posterior.

Sumado a este aspecto, el cúmulo medieval de ideas teóricas sobre la tragedia añadió otro elemento, el cuarto a revisar, que tampoco encontró posiciones divergentes: la estructura particular de sus acciones, dispuestas éstas en la trayectoria recorrida entre un buen inicio y un mal final; movimiento argumental que permitió en varios casos reforzar el contrapunto teórico con la comedia, pues ésta supuestamente realizaba el movimiento inverso.

Aristóteles únicamente sugirió este desplazamiento de la tragedia en el capítulo trece de la *Poética* al valorar positivamente el cambio de la dicha a la desdicha como el mejor argumento, entre otros, para la construcción de la obra: “Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario...” (13. 1453a, 12–14). Siglos más tarde, el gramático Diomedes retomó esta apreciación estableciendo la comparación específica con la comedia y expresando la alta recurrencia de esta estructura: “tragedy frequently and almost always has sad outcomes to joyful affairs... In comedy, on the contrary, sad affairs are succeeded

²⁴ “La comedia difiere de la tragedia en que héroes, líderes y reyes son introducidos en la tragedia, mientras sujetos humildes y privados en la comedia”

by more joyful outcomes²⁵” (cit. en Kelly 10). Tal giro fue acentuado por Elio Donato, quien señaló que la tragedia exponía siempre el tránsito de la calma a la turbulencia: “The first starts in turbulence, but ends in calm. In tragedy things are done in the contrary order²⁶” (cit. en Reiss 234). Finalmente, este arco fue declarado siglos más tarde como estructura argumental característica del género, en directa oposición a la comedia, por William de Conches: “Tragedy is a writing dealing with great iniquities, which begins in prosperity and ends in adversity. And it is contrary to comedy, which begins with some adversity and finishes in prosperity²⁷” (cit. en Kelly 69).

Ahora bien, frente a la unicidad de criterio encontrado en la condición de sus personajes y en la estructura de sus acciones, el tipo de acción de la tragedia conjeturado por la especulación medieval, la quinta dimensión que debe ser revisada, presentó una predilección temática global por sucesos negativos que se bifurcó en dos líneas argumentales: o la tragedia trataba sobre la caída de figuras de alto rango social, o lo hacía sobre las acciones criminales cometidas por ellas mismas.

La predilección temática por sucesos negativos, como crímenes, muertes y desgracias en general, posiblemente tiene su raíz en el capítulo once de la *Poética* de Aristóteles, donde éste define el lance patético como una de las partes características de la fábula: “el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes” (11. 1452b, 11–13). Interesa destacar que, en estrecha relación a estas acciones, el estagirita apunta a Tiestes como uno de sus ejemplos de la *hamartía* para la mejor construcción de una fábula (13. 1453a, 7–12) considerando de este modo los crímenes y luchas políticas de este personaje como acontecimientos adecuados para una tragedia. Siglos más tarde, el poeta Horacio prolonga esta misma línea al ejemplificar el asunto trágico nuevamente con el relato de Tiestes, particularmente mediante el segmento en que éste devora a sus hijos: “Un asunto cómico no admite que lo traten con los versos de la tragedia; y a su vez, se indigna de que la narren

²⁵ “La tragedia frecuentemente y casi siempre tiene finales tristes para asuntos felices...En la comedia, al contrario, los asuntos tristes son superados por finales más felices”

²⁶ “La primera comienza en turbulencia pero termina en calma. En la tragedia las cosas ocurren en el orden contrario”

²⁷ “La tragedia es un escrito que trata de grandes injusticias, que comienza en prosperidad y termina en adversidad. Y es contrario a la comedia, que comienza con algo de adversidad y termina en prosperidad”

en versos de andar por casa, y de que casi están a la altura del zueco, la cena de Tiestes” (389). Como se observa, dicho enunciado otorga cualidad trágica a eventos como el desmembramiento y fagocitación de seres humanos, dirigiendo así la predilección temática por sucesos negativos hacia eventos crueles y sangrientos.

Esta amplia orientación negativa se expande hacia la Antigüedad tardía e influye allí el contrapunto entre comedia y tragedia que establece Diomedes al señalar que el argumento de la última expone sucesos dolorosos: “In tragedy there are lamentations, exiles, and slaughters, whereas in comedy we have stories of love and the abductions of virgins²⁸” (cit. en Kelly 10). Ya en plena Edad Media, la mención de Horacio a la cena de Tiestes se retoma para describir el asunto trágico gracias al comentarista de su *Arte Poética* Lambda-Phi-Psi (s. VII), quien declara que la tragedia versa sobre crímenes cometidos especialmente por los descendientes de Tántalo, como Atreo y Tiestes (Kelly 59), asesinatos que también son establecidos por Huguccio da Pisa en el siglo 12 como argumentos propios de la tragedia (Kelly 105).

En este panorama es posible entender un hecho de especial relevancia para el presente informe: la condición que adquiere el mito de Procne –que presenta sucesos similares al de Tiestes– como argumento adecuado para una tragedia; al menos según lo que señala Marbod de Rennes (s. 12) en su *Libro de los Diez Capítulos*:

I omit many whom poets and histories are accustomed to commemorate – Eripyle and Clytemnestra, the Danaids and Procne and the prostitute born of Leda overwhom a ten-year world war was fought– and whom elsewhere... tragedians are accustomed to recite to the people²⁹ (cit. en Kelly 77).

Sumado a este factor, la elección de Procne como historia trágica se fundamenta también en el hecho de que esta predilección temática medieval se ve reafirmada luego del descubrimiento de las obras de Séneca, pues varias de éstas, como el mismo *Tiestes*, siguen decididamente esta línea temática. Ahora bien, como se señaló más arriba, esta

²⁸ “En la tragedia existen lamentos, exilios y matanzas, mientras que en la comedia tenemos historias de amor y de abducción de vírgenes”

²⁹ “Omito a varios que los poetas y las historias están acostumbrados a conmemorar –Erífile y Clitemnestra, las Danaides y Procne, y la prostituta nacida de Leda por la que se luchó una guerra de diez años– y a quien en otra parte los tragediógrafos están acostumbrados a recitar a la gente”

predilección argumental presentó dos líneas temáticas diferenciadas que conviene revisar a continuación.

La primera tendencia se observa en la definición del romano Plácido (s. VI) quien instala el sufrimiento de reyes como uno de los componentes definitorios del género: “Tragedy is a genre of poetry in which poets describe the grievous falls of kings and unheard-of crimes, or the affairs of the gods, in high-sounding words³⁰” (cit. en Kelly 7). Esta concepción argumental, que muestra sucesos dolorosos experimentados pasivamente por figuras elevadas, también aparece en *La consolación de la filosofía* de Boecio (s. V), esta vez en estrecha relación con la dimensión de la Fortuna como motor inexorable de la vida humana, tópico de la Antigüedad que luego adquirirá connotaciones cristianas durante el medioevo: “¿Qué deploran las tragedias en su severa entonación sino los ciegos golpes de la fortuna que abate poderosas y fuertes monarquías?” (58).

Se vuelve imperativo destacar que esta primera línea argumental permite más adelante que el humanista Nicholas Trevet (s. XIV) considere a Ovidio como autor trágico gracias al contenido de sus obras, nueva valoración fundamental para comprender la elección realizada por Correr de un relato de las *Metamorfosis* como historia dramática de *Procne*:

Therefore, Vergil in the Aeneid, Lucan, and Ovid in the Metamorphosis can be called tragic poets, because they wrote of tragic matter, that is, the fall of kings and great men; but the name is less proper to them. Seneca, however, in the book before us, wrote not only of tragic matter, but also in tragic mode³¹ (cit. en Kelly 31).

A diferencia de esta línea interpretativa, la segunda tendencia muestra un desplazamiento del punto focal desde la caída de figuras de alto rango hacia las acciones

³⁰ “La tragedia es un género poético donde los poetas describen la dolorosa caída de los reyes y crímenes no escuchados, o los asuntos de los dioses, en palabras elevadas”

³¹ “Por lo tanto, Virgilio en la Eneida, Lucano, y Ovidio en la Metamorfosis, pueden ser llamados poetas trágicos, porque escribieron de un asunto trágico, esto es, la caída de héroes y grandes hombres; pero el nombre es menos adecuado para ellos. Seneca, sin embargo, en el libro frente a nosotros, escribió no sólo acerca de un asunto trágico, sino también en el modo trágico”

cruelles realizadas por ellas mismas, postura que contrasta radicalmente con la *hamartía* aristotélica al acentuar esta vez la agencia de las figuras y no su error involuntario³². Indudablemente dicha concepción tiene su origen durante la Antigüedad tardía en la definición de Lactancio: “the tragic histories bring parricides before one’s eyes, and set forth the unclean and incestuous deed of wicked kings...”³³ (cit. en Kelly 21) y, siglos más adelante, consolida esta línea la famosa definición de Isidoro de Sevilla presente en su etimología 18.45: “Los tragediógrafos son los que, con verso triste y ante el público espectador, contaban las antiguas hazañas y delitos de reyes criminales” (1253). Esta idea sobre la tragedia, que muestra sucesos malvados perpetrados por figuras elevadas, se expande por variados territorios gracias a la importancia de las *Etimologías* y llega a ejercer una enorme influencia en el panorama literario de la época cuyo impacto puede observarse al interior de la tragedia de Gregorio Correr, especialmente en la caracterización dramática de la figura de Tereo que, como se verá en el capítulo siguiente, discrepa del retrato proporcionado respecto a este punto por Ovidio.

La doble posibilidad del tipo de acciones asignada por la conjetura medieval a la tragedia permite introducir la sexta y última dimensión a revisar: la supuesta función pedagógica del género, aspecto del cual apenas se tienen registros textuales. En este sentido, presumiblemente la exposición de los hechos negativos recién examinados, incluyendo sus dos líneas interpretativas y contemplando sobre todo su final turbulento, constituyeron elementos que operaban subordinados a un rol pedagógico del género que funcionaba por oposición; es decir, exponiendo aquello de lo que un individuo debía apartarse. Como señaló expresamente el gramático Donato, principal testimonio conservado sobre este punto: “tragedy presents the sort of life that one seeks to escape from, whereas the life of comedy is portrayed as desirable³⁴” (cit. en Kelly 12).

Ya expuestas estas seis dimensiones sobre la conjetura medieval acerca de la tragedia, se vuelve necesario destacar que, aunque existieron múltiples y a veces

³² C.f. “Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro” (13. 1453a, 7–10)

³³ “las historias trágicas ponen los parricidios frente a los ojos, y exponen las sucias e incestuosas acciones de reyes malvados”

³⁴ “la tragedia presenta un tipo de vida del que uno busca escapar, mientras la vida en la comedia es retratada como deseable”

contradictorias perspectivas sobre ciertos de estos aspectos, algunos elementos de estas discusiones se instalaron paulatinamente al interior del horizonte de expectativas del público medieval, hasta el punto de constituir propiedades ampliamente reconocibles del género. Este fue el caso de la trayectoria extendida entre un buen inicio y un mal final, del protagonismo de figuras elevadas que ejecutaban o sufrían acciones criminales, de la función moral de la tragedia y, por último, de la fuente de su historia dramática, recogida a partir de hechos ficcionales (Kriesel 422-424).

El enraizamiento de estos aspectos en el panorama literario de la época puede comprobarse al examinar la interacción producida entre estas conjeturas sobre el género y la emergente reflexión e imitación humanista que fue estimulada activamente por el descubrimiento de las tragedias de Séneca. Puesto que este momento particular permitió la consolidación, el abandono y la reutilización de algunas de estas perspectivas, se vuelve imperativa una revisión en mayor detalle que contemple los distintos puntos de vista teóricos que presentaron los humanistas sobre la tragedia, en conjunto con las imitaciones creativas que éstos realizaron.

Tragedia humanista

Hacia finales del siglo XIII, Lovato dei Lovati (c. 1240–1309), juez y notario de Padua, descubrió y transcribió el *Codex Etruscus* en la abadía de Pomposa, manuscrito del siglo XI que contenía íntegras las nueve tragedias de Seneca. Este hallazgo permitió la apertura a una nueva comprensión y valoración sobre el género que años más adelante favoreció intensamente sus ejercicios de imitación poética. Además, su versión de las tragedias se convirtió en un texto fundamental para la recuperación global del autor romano (Witt 100) y, más aún, puesto que tales obras fueron durante siglos el único ejemplo de escritura dramática trágica de la Antigüedad, éstas asumieron una importancia fundamental en la conformación de la tradición literaria occidental (Guastella 77).

Particularmente, el descubrimiento de las tragedias senequianas provocó una aproximación ambivalente hacia la especulación anterior que puede ser planteada como correlato de la transición entre cultura medieval y renacentista: por un lado, el cúmulo medieval de ideas sobre el género operó como trasfondo teórico en la interpretación de

las obras recién descubiertas e influyó notoriamente en su imitación creativa; por otro, la presencia de los textos senequianos permitió el contraste directo con las ideas anteriormente preconcebidas sobre el género, posibilitando de esta manera la existencia de un momento de paulatina redefinición del mismo (Guastella 81). Tal espacio de reconfiguración se expresó no sólo a través de textos teóricos que examinaron el género de manera abstracta, como aquellos escritos por Lovati y Mussato, sino que se manifestó también por medio de la composición imitativa de nuevas tragedias que, a la luz de sus propias características y elecciones poéticas, necesariamente implicaron una toma de posición al interior de este debate.

En este panorama, el cauce teórico de dicho proceso fue iniciado por el mismo Lovati cuando éste desarrolló un minucioso análisis del esquema métrico de los versos trágicos de Séneca, posiblemente el primer momento de toda la Edad Media donde se estudiaron con profundidad los metros poéticos de un autor clásico (Witt 100). Sus observaciones, respaldadas por el manual *De centum metri* de Servio y documentadas en el manuscrito *Nota domini Lovati iudicis et poetae Patavi*, examinaron todas las posibles variaciones del trímetro yámbico y, a su vez, todas las alteraciones existentes en cada pie de dicho trímetro, ilustrando esta actividad con extractos de tragedias del autor romano (Guastella 83).

Semejante examen teórico fue retomado por el discípulo de Lovati, Albertino Mussato (1261–1329), a través de dos textos: su *Evidentia Tragediarum Senece* y la biografía del autor romano *Vita Senece*. El primer trabajo, estructurado como diálogo ficticio entre el mismo Mussato y su maestro Lovati, continuó predominantemente la preocupación estilística. A lo largo de su intercambio el personaje Lovati menciona todos los posibles patrones de un pie métrico y establece además el origen etimológico de ciertos versos –como el *archilochium* que proviene del poeta Arquíloco–, apuntando incluso observaciones sobre su función artística. Siguiendo esta última idea, Lovati asigna al verso yámbico el rol de expresar una narración lamentable y, por este motivo, le concede categoría de instrumento adecuado para la tragedia; un género que, desde la perspectiva de Mussato en esta obra, muestra especialmente el lamento del infortunio (Guastella 83–84).

En su otro texto, *Vita Seneca*, Mussato examina con mayor profundidad el tipo de argumento que corresponde a la tragedia. El autor se instala primero en la tradición de Plácido y Boecio, a quien menciona directamente, al señalar como argumento prototípico del género la caída de figuras elevadas: “[Seneca] chose the tragic style which represented the highest and most solemn point of the poetic art suitable for the ruin and fall of kings and generals according to Boethius’ well known affirmation in the *De consolatione*³⁵” (cit. en Guastella 85). No obstante, más adelante el discípulo de Lovati señala que la tragedia funciona también como un vehículo poético que muestra con propiedad otras dimensiones, como “the greatest afflictions, the greatest joys and other passions of the soul³⁶” (cit. en Guastella 85). Esta última reflexión cobra suma relevancia en retrospectiva, a la luz del amplio interés renacentista sobre los efectos de la tragedia en base a la teorización aristotélica sobre la *catarsis*. En este sentido, conviene señalar que ya durante estos años se encontraba en circulación la *Poética* de Aristóteles en la traducción efectuada en 1278 por William de Moerbeke, edición a la que Mussato tuvo acceso directo (Kelly 117).

Gracias a esa última apreciación poética se comprende la doble posibilidad argumental que Mussato más adelante establece para la tragedia según el verso con el que ésta sea compuesta. Por un lado, todavía en la tradición de los mencionados autores medievales, para este autor la tragedia puede exponer la caída de reyes, “mainly through the descripción of deaths, defeats, massacres, rebellions and ruinous events³⁷” (cit. en Guastella 85), alternativa donde se emplea el verso yámbico del mismo modo en que lo habrían empleado Séneca y Sófocles. Por otro lado, la tragedia puede exponer acciones heroicas tradicionalmente asociadas al género de la epopeya, concepción que remite al vínculo establecido por Dante vía Platón y Aristóteles: “battles on the open field and triumphal victories of kings and excellent military leaders—they then write in hexameters as did Ennius, Lucan, Virgil and Statius³⁸” (cit. en Guastella 85).

³⁵ “Seneca escogió el estilo trágico que representaba el más alto y más solemne punto del arte poético, adecuado para la ruina y caída de los reyes y generales según la conocida afirmación de Boecio en su *Consolación*”

³⁶ “Las más grandes aflicciones, las más grandes alegrías y otras pasiones del alma”

³⁷ “Mayoritariamente a través de la descripción de muertes, derrotas, masacres, rebeliones y eventos ruinosos”

³⁸ “Batallas en el campo abierto y victorias triunfales de reyes y líderes militares excelentes –entonces escriben en hexámetros como lo hicieron Ennio, Lucano, Virgilio y Estacio”

La correlación entre verso y argumento propuesta por Mussato corresponde al primer momento de toda la Edad Media en que la reflexión teórica sobre la tragedia consideró ambos aspectos de manera interrelacionada (Guastella 86). En este sentido, es necesario destacar que la importancia atribuida por ambos autores al análisis métrico cobra especial relevancia a la luz del surgimiento del primer humanismo (Guastella 84), fenómeno que puede ser definido como un movimiento de apropiación lingüística de géneros gramáticos tradicionales que buscaba evocar la escritura de autores antiguos por medio de un estilo ‘clasizante’ (Witt 5–6) en función de legitimar los valores urbanos y seculares de las emergentes ciudades italianas, como ya se revisó en el capítulo anterior. En este ambiente cultural, las observaciones de Lovati y Mussato fueron el primer paso hacia una elaboración dramática portadora de mayor expresividad y variedad discursiva; preocupación estilística que Correr retoma en *Procne* al iniciar su tragedia con un detallado examen de los versos utilizados en su interior.

Ahora bien, solamente algunos aspectos de toda esta reflexión se verifican textualmente en la obra *Ecerinis* (1313) de Mussato, la primera imitación poética de una tragedia antigua efectuada desde la época grecorromana. Este texto, recitado en el palacio comunal de Padua, expone a su auditorio el ascenso y caída de Ezzelino III da Romano, tirano de esa ciudad entre 1237 y 1256. Para comprender la posición que ocupa dicha tragedia al interior de este panorama –específicamente, la de constituir un momento de transición entre la especulación medieval y las nuevas ideas sobre el género– es útil examinar el modo en que ella elabora las seis dimensiones revisadas anteriormente.

En relación a su especificidad formal, la obra *Ecerinis* presenta una modalidad dramática que organiza toda su línea de acción a través del diálogo y la interacción discursiva entre figuras. Este modo poético –extraído directamente desde las tragedias de Séneca y en estrecha correspondencia con la postura de Isidoro– no implica sin embargo que el texto de Mussato elimine por completo la concepción anterior del género como narración vinculada a la épica. De hecho, esta idea se plasma en los versos 86–90 donde Mussato introduce una porción de texto secundario (Pfister 14) que, aunque desde la perspectiva actual pueda ser interpretada como discurso acotacional, al interior de este momento revela la concepción de un sistema mediador como elemento trágico:

Thus he spoke and withdrew into the inner most part of the palace, seeking the shadows; and shut away from the light, flat on the ground, falling on his face and touching his head to the ground, he pounds on the hard earth while gnashing his teeth, and with a bestial cry summons his father Lucifer³⁹ (v. 86–90).

El hecho de que estos versos sugieran una relación con el género de la épica se comprueba en el título de la tragedia, modelado no a partir de la mayoría de obras senecianas que reciben su nombre de una figura individual, como *Fedra*, *Medea*, o *Hipólito* –tendencia que implicaría el nombre *Ecerinus*– sino que retomando el ejemplo de epopeyas como la *Tebaida* o la *Eneida*, en latín *Thebais* y *Aeneis*, cercanas en su forma a *Ecerinis*.

Respecto a la fuente de su historia, la elección de sucesos realmente acaecidos instala a Mussato en la tradición de Lactancio, Donato e Isidoro, y contraviene además la postura predominante en la especulación medieval. Esta dimensión se verifica en la utilización de figuras que tienen un correlato histórico, como el propio Ezzelino III da Romano, su madre Adeleita degli Alberti da Mangona o el cura franciscano Luca Belludi (Grund 299), y se refuerza más aún por medio del discurso de un mensajero que narra episodios de la historia de Verona entre 1204 y 1208, ilustrando así el desorden político italiano como trasfondo de la acción (Grund 300). Además, esta elección conlleva necesariamente la exposición de figuras elevadas, enlazando así esta obra con la concepción medieval sobre los personajes del género.

En torno al tipo de su acción, el énfasis puesto en las acciones crueles cometidas por Ezzelino coincide con la posición de Isidoro y Lactancio aunque ésta no haya sido mencionada por Mussato en sus textos, evidenciado además una clara cercanía con obras de Séneca. Esta idea se observa en la caracterización dramática del tirano que comienza ya durante el primer acto con su predisposición hacia acciones

³⁹ “Así habló y se retiró a la parte más recóndita de su palacio, buscando las sombras; y encerrado lejos de la luz, acostado de bruces en el piso, cayendo en su cara y tocando su cabeza con el piso, golpea la tierra dura mientras rechina los dientes, y con un grito bestial invoca a su padre Lucifer. [*Sic fatus ima parte secessit domus/ petens latebras, luce et exclusa caput/ tellure pronus sternit in faciem cadens/ tunditque solidam dentibus frendens humum/ patremque saeva voce Luciferum ciet*]”

monstruosas: “It’s a fine thing to hear about something great and monstrous⁴⁰” (v. 17–18). Más adelante la madre de Ezzelino, al revelar haber sido violada por Lucifer, verdadero padre del tirano, produce una caracterización negativa que el mismo Ezzelino refuerza al mostrarse orgulloso de dicho linaje, como señala enumerando una serie de acciones que remiten nuevamente a la tendencia de Isidoro: “We shall be judges worthy of our paternal tribunal if by our actions we lay claim to the kingdom of our father, who delights in wars, death, ruin, deceit, fraud and the perdition of the whole human race⁴¹” (v. 82–85). Además, su autocaracterización dramática lo define como gobernante perverso: “my trusty hand will tremble at no crime⁴²” (v. 111) al igual que sus propias acciones verbales: “Get out, you lying slave! You’ve been fined with the loss of a foot –take that as the reward your report deserves⁴³” (v. 412–413).

De todos modos, este acento en las acciones de Ezzelino no impide que hacia el final de la obra un mensajero relate su muerte, alternativa argumental que instala la tragedia al mismo tiempo en la línea de Plácido y del propio Mussato sobre la caída de figuras elevadas: “One soldier struck him on the head, fracturing his skull; who the man was is in doubt. ... Fierce, menacing and with an expression of cruelty he dies and willingly passes below to the Tartarean shadows of his father⁴⁴” (v. 518–519). Siguiendo esta idea, es necesario señalar que únicamente desde la perspectiva de Ezzelino puede argumentarse que la tragedia recorre el movimiento extendido entre un buen comienzo y un mal final, al iniciar con sus expectativas de poder: “What more do you want, my brother? ... We are born of gods⁴⁵” (v. 75–77). Sin embargo, si se examina este desplazamiento desde la perspectiva del pueblo paduano su trayectoria es prácticamente inversa, configurando un final que lo libera de Ezzelino. En este sentido, conviene destacar que

⁴⁰ “Es bueno oír acerca de una cosa grande y monstruosa [*grande quodcumque et ferumest/ audireiuvat*]”

⁴¹ “Seremos jueces dignos del tribunal paterno si gracias a nuestras acciones reclamamos el reino de nuestro padre, quien se deleita con guerras, muerte, ruina, engaño, fraude y con la perdición de toda la raza humana [*Erimus paterno iudices digni foro/ si vindicemus operibus regnum patris/ cui bella mortes exitia fraudes doli/ perditio et omnis generis humani placent*]”

⁴² “Mi mano fiel no temblará ante ningún crimen [*nullis tremescet sceleribus fidens manus*]”

⁴³ “¡Fuera esclavo mentiroso! Has sido castigado con la pérdida de un pie. Toma eso como la recompensa que tu reporte merece” [*Abscede, mendax serve: mulctatus pede/ praemium relatu tolle condignum tuo*]”

⁴⁴ “Un soldado lo golpeó en la cabeza, fracturando su cráneo; quién fue ese hombre, está en duda... Feroz, amenazando y con una expresión de crueldad, muere y voluntariamente desciende a las tartáreas sombras de su padre [*acerque moritur fronte crudeli minax/ et patris umbras sponte Tartareas subit*]”

⁴⁵ “¿Qué más quieres, hermano mío?... hemos nacido de dioses [*Quid poscis ultra, frater?...Diis gignimur*]”

esta obra en particular y todas las obras dramáticas en general compuestas después de ella, permiten complejizar la trayectoria temática medieval de un buen inicio y un mal final puesto que, al interior de un texto dramático, este movimiento argumental depende del punto de vista de distintas figuras y no de un narrador heterodiegético que entrega una visión unívoca.

El final de la obra es expresión de un objetivo pedagógico que recorre todo el texto desde diferentes perspectivas: la advertencia al auditorio paduano sobre la inminente tiranía de Can Grande della Scala (Witt 124), es decir, parafraseando a Elio Donato, la exposición de aquello de lo que los ciudadanos deben alejarse. Este gesto pedagógico de la tragedia se expresa cuando un mensajero expone y examina minuciosamente los antecedentes de la tiranía: “Just now I ran quickly through the origins and causes of the cruel tyranny⁴⁶” (v. 207–208). Siguiendo esta función, el propósito de la tragedia, que permite el acceso a una perspectiva dramática autorial (Pfister 58), se materializa primero en la acusación de pasividad de un mensajero hacia el pueblo: “O madness of the people! ... the tyrant is at hand whom your rage created⁴⁷” (v. 167–168), responsabilidad que más adelante es reforzada por él mismo: “those who sold out their city are already paying for their crimes⁴⁸” (v. 227). Este aspecto se observa paradigmáticamente hacia el final de *Ecerinis* mediante un discurso del coro que condensa el sentido global de la tragedia, apelando al público: “This rule of justice endures forever. Just men, trust in it! If one day fortune should happen to raise up some criminal, still the rule does not fail⁴⁹” (v. 616–620). Es interesante destacar que la realización de este objetivo se presenta de modo distinto a la función didáctica medieval, como se observa en los misterios o las moralidades, al incorporar una dimensión antes no considerada: el ámbito de la política que intenta atraer la atención de los ciudadanos, aspecto posiblemente en estrecha relación al

⁴⁶ “Recien ahora acabo de examinar los orígenes y las causas de la cruel tiranía [*Iam iam peregi exordia et causas cito/ saevae tyrannidis*]”

⁴⁷ “¡Oh locura de la gente! ...ya está cerca el tirano que su ira ha creado [*o populi furor! /... adest tyrannus, vestra quem rabies dedit*]”

⁴⁸ “Aquellos que vendieron su ciudad ya están pagando por sus crímenes [*qui vendidere, scelera iam expendant sua*]”

⁴⁹ “Esta regla de la justicia permanece siempre. Hombres justos, ¡confiad en ella! Si un día la fortuna eleva a un criminal, aún la regla no falla [*Haec perpetuo durat in aevol/ regula iuris. Fidite, iusti: / nec, si quando forsitan ullum/ quemquam nocuumm sors extollat, / regula fallit*]”

surgimiento y consolidación de las emergentes ciudades italianas que abandonan el sistema feudal.

Si bien a partir de este examen se comprueban ciertos posicionamientos teóricos con respecto a la especulación medieval, ya sea de prolongación o abandono de perspectivas anteriores, esta tragedia expone al mismo tiempo una serie de aspectos novedosos para la concepción del género extraídos directamente desde los textos senequianos. Este es el caso, en primer lugar, de su segmentación estructural en cinco unidades delimitadas por el coro, división que luego dará paso a la tradicional composición de cinco actos. En segundo lugar, la presencia misma del coro, elemento totalmente ausente de la conjetura medieval, se añade a la nueva concepción de tragedia cumpliendo, al menos en esta obra, una función similar a la de los coros senequianos: la de comentar y anticipar la acción dramática, declarar sentencias morales, y producir ironía (Pfister 55). En tercer lugar, las reiteradas apariciones de las figuras de mensajeros en *Ecerinis*, cuyos discursos permiten insertar extensos relatos narrativos en la estructura dramática de la tragedia, provienen igualmente de las obras del autor romano quien, a su vez, retoma este rol convencional dramático de las tragedias griegas. En cuarto y último lugar, la escritura dramática de *Ecerinis* permite observar preocupaciones inéditas con respecto a la tradición medieval, como la dimensión temporal de las acciones, que se extienden durante varios años de vida de Ezzelino, y la estructura espacial de su desarrollo, que en la obra varía constantemente. Como se verá más adelante, varios de estos elementos novedosos con respecto a la tradición serán retomados y modificados por otras imitaciones del género.

Gracias a *Ecerinis* y su *Historia Augusta*, crónica que relata la expedición italiana de Enrique VII entre 1310 y 1313 (Witt 130), Mussato fue laureado como poeta el 3 de Diciembre de 1315 en el Palacio Comunal de Padua, momento en que se estableció por decreto la costumbre de recitar cada año su tragedia durante navidad (Kelly 141). Este suceso permite subrayar dos aspectos relevantes: por un lado, el interés humanista por el mundo de la Antigüedad, descrito en el primer capítulo como recepción en función de propósitos contingentes, pues la institucionalidad ciudadana utilizó un supuesto rito del mundo antiguo para alabar el trabajo de Mussato por imitar un texto grecorromano

que buscaba alertar sobre el estado político de Padua (Witt 130). Este punto cobra mayor relevancia si se considera que el mismo Francesco Petrarca, en su propia coronación efectuada el 8 de abril del año 1341, aludió a este evento como su precedente (Grund 21). Por otro lado, la práctica de recitar cada año dicha obra permite destacar la paulatina consolidación de la idea dramática de tragedia basada en Séneca –sin desmedro de que sobre ella influyan concepciones medievales–, además de evidenciar la progresiva reactivación del género como forma poética disponible para distintos escritores de la época. En este sentido, el trabajo de Mussato fue el primero de una serie de imitaciones creativas de la tragedia senequiana, sucesión donde la propia *Ecerinis* constituyó un referente significativo. De hecho, presumiblemente la escritura de las siguientes tragedias fue incentivada por el comentario positivo sobre Séneca y Mussato que realizó Coluccio Salutati (Kelly 185), autor humanista que poseía un manuscrito de las tragedias de Seneca copiado por él mismo en cuyo interior se incluía además *Ecerinis* (Ullman 38).

El primer intento de escribir una tragedia después de *Ecerinis* fue el de Giovanni Manzini della Mota con una obra de 1387 que supuestamente exponía la captura de Verona y la caída de Antonio della Scala. Puesto que se conserva solamente un discurso del coro transcrito por su autor en una epístola de 1388 (Kelly 185), no es posible establecer con precisión la modalidad poética de la obra ni una posible función moral de la misma, y sólo pueden señalarse cinco aspectos de esta tragedia: primero, que su personaje protagonista era una figura política elevada, en consonancia con el criterio medieval; segundo, que su autor prolongó la línea de Mussato al ficcionalizar hechos realmente acaecidos; tercero, que su argumento se instaló en la tradición de Plácido y Boecio sobre la caída de figuras de alta condición social; cuarto, que siguiendo a este último autor la porción conservada del coro incorporó la reflexión sobre la mutabilidad de la Fortuna; y finalmente, que esta obra, en base a lo señalado por Manzini, parece haber tenido un buen final, distanciándose así de la trayectoria argumental prototípica del medioevo.

Tres años después del intento de Manzini se compuso la segunda tragedia conservada de manera íntegra: *Achiles* (1390) del humanista italiano Antonio Loschi (ca. 1360–1441), secretario papal de Gregorio XII y Eugenio IV, amigo de Coluccio

Salutati –con quien mantuvo un duro intercambio de invectivas latinas durante la guerra entre Florencia y Milán– y conocido del propio Manzini (Kelly 186). Su tragedia expone los hechos que llevan a la muerte del conocido héroe griego que da título a la obra, luego de ser éste engañado por Paris mediante una falsa promesa de matrimonio con Polixena, además de mostrar la reacción de otras figuras dramáticas frente a este suceso, como la de Hécuba, Príamo, Agamenón y Menelao.

Con respecto a sus características poéticas, esta tragedia sigue completamente la modalidad dramática sin la presencia de ningún tipo de mediación autorial directa, consolidando así la concepción formal de tragedia basada en el modelo de Séneca. En relación a la fuente de su historia, *Achiles* realiza un giro significativo ante Mussato y Manzini, recogiendo su argumento esta vez del repertorio mitológico, particularmente del texto *De excidio Troiae historia* de Pseudo-Dares el Frigio, una de las fuentes de transmisión de los relatos homéricos durante la Edad Media (Grund 25). Aunque este aspecto coincide con la postura de Horacio, predominante durante la época medieval, Loschi posiblemente realizó esta elección para imitar con mayor precisión las obras genuinas de Séneca cuyos argumentos exponen relatos de mitos griegos, alternativa que además adquiere en este contexto la connotación humanista de interés por el mundo de la Antigüedad. Esta opción permite que Loschi utilice para su tragedia figuras elevadas de la tradición antigua como Aquiles, Paris, Príamo y Agamenón, entre otros, que se ajustan igualmente al criterio medieval.

En torno al tipo de su acción, puede observarse una cercana relación entre esta tragedia y la postura de Boecio sobre la caída de figuras elevadas en relación al movimiento de la Fortuna. De hecho, a lo largo de la obra se acentúa el desplazamiento incesante de la misma a partir de distintas perspectivas que implican, a su vez, diferentes valoraciones sobre cada suceso. Por ejemplo, mientras el coro de troyanos se alegra por la muerte de Aquiles y agradece el giro de la rueda de la fortuna: “Whoever, threatened by adversity and fate, lies prostrate on a ship, staring into the depths of the sea, weeping and groaning, should not timorously give up hope or relief, for the wheel of fate is ever turning...the same terrifying wheel that leveled the high hills can raise them up

again⁵⁰” (v. 548–555), para los griegos este suceso se muestra como un hecho lamentable: “So, too, when happy times are green, a slight mischance sets fate’s wheel in motion downward, and sorrow turns back upon us⁵¹” (v. 716–718).

La influencia de la dimensión de la fortuna sobre todas las perspectivas dramáticas impide establecer una única trayectoria temática entre el inicio y el final puesto que, mientras para Aquiles y los griegos se cumple el movimiento conjeturado por la especulación medieval, desde el punto de vista de los troyanos se efectúa el desplazamiento inverso al iniciar su propio arco en la desdicha, como apunta Hécuba: “The glory of Troy has perished⁵²” (v. 23) y finalizar en la alegría, como señala Príamo: “It is a happy day for the city!⁵³” (v. 532). No obstante, en medio de su celebración, Casandra anuncia la próxima derrota de Troya, anticipando así un nuevo giro de la fortuna y problematizando todavía más la existencia de una supuesta trayectoria temática unívoca: “I tremble at the vision of a sacred image of Minerva, stolen by profane hands, and the royal blood splashed on the youth’s hand⁵⁴” (v. 523–524).

La recurrencia del motivo de la fortuna permite incluso suponer que el *Achilles* de Loschi plantea una función pedagógica en torno a esta idea, como se observa cuando el coro del último acto engloba el sentido de la obra para el auditorio: “Put aside vain hopes, anxious men, and at the same time put away your fears, ye timid: the Fates do govern mortal kind, and the first day knows already the last. All our acts depend on the turning stars, and the course of the heavens rules all things on earth⁵⁵” (v. 933–938). De todas

⁵⁰ “Cualquiera que, amenazado por la adversidad y el destino, yace postrado en una nave, contemplando las profundidades del mar, llorando y gimiendo, no debería, atemorizado, rendirse o abandonarse, porque la rueda de la fortuna está siempre girando...la misma rueda aterradoradora que destruyó las altas montañas puede levantarlas nuevamente [*Quisquis adversis premiturque fatoque/ infimas ponti rate vidit undas/ stratus et vultu lacrimat gementi/ deserat spem non timidus foventem... relevat cadentes/ opprimens celsos metuenda colles*]”

⁵¹ “Así también, cuando los tiempos felices verdean, un pequeño infortunio pone la rueda de la fortuna en movimiento hacia abajo, y el dolor vuelve hacia nosotros [*sic cum let virent, levis/ casus precipitat rote/ et luctus revehit*]”

⁵² “La gloria de Troya ha perecido [*Ylios periit decus*]”

⁵³ “¡Es un día feliz para la ciudad! [*letus est urbi dies*]”

⁵⁴ “Tiemblo por la visión de la imagen sagrada de Minerva, robada por manos profanas, y la sangre real esparcida en la mano del joven [*Sacrum Minerve manibus abductum tremo/ dextramque iuvenis regius spargit cruour*]”

⁵⁵ “Poned a un lado las vanas esperanzas, hombres ansiosos, y al mismo tiempo alejad vuestros temores, oh tímidos: el Destino gobierna la raza humana, y el primer día ya conoce el último. Todos nuestros actos dependen del giro de las estrellas, y el curso de los cielos gobierna toda las cosas sobre la tierra [*Ponite vanas spes solliciti/*

maneras, siguiendo esta línea pedagógica también es posible interpretar que *Achiles* expone una advertencia educativa hacia quienes ceden a la pasión del amor, tema de raigambre estoica extraído presumiblemente de Séneca; como apunta un mensajero sobre el engaño de Aquiles: “It’s easy to trick those who are in love... Love knows how to conquer gods, men, and beasts⁵⁶” (v. 634–638).

Achiles también retoma varios de los aspectos dramáticos iniciados con Mussato. Al igual que *Ecerinis*, la obra de Loschi se estructura en cinco unidades y utiliza recurrentemente la convención de los mensajeros. Sin embargo, a diferencia de dicha tragedia, *Achiles* incluye dos coros en su interior: uno griego y otro troyano, dualidad dramática no existente en ninguna tragedia senequiana y que permite delimitar una clara oposición entre ambos bandos guerreros. Siguiendo esta comparación, conviene destacar que *Achiles* expone un doble proceso de condensación estructural respecto a *Ecerinis*: tanto espacial, al enmarcar su acción únicamente entre la ciudad de Troya y el campamento de los aqueos, como temporal, al exponer solamente los eventos ocurridos desde que Hécuba convence a Paris de asesinar a Aquiles hasta el lamento final de Agamenón, Menelao y Calcas por su muerte; alternativas que implican, igualmente, una concentración de la acción dramática expuesta en la obra.

A partir de la revisión anterior, pueden concluirse los siguientes puntos sobre esta segunda tragedia: primero, que Antonio Loschi consolida la modalidad dramática establecida por Mussato vía Seneca a la tragedia; segundo, que el mismo autor altera la fuente de su historia, recogiendo ahora un relato mítico; tercero, que Loschi orienta su argumento hacia la primera línea interpretativa medieval, exponiendo la caída de una figura elevada y no sus acciones crueles; finalmente, que la obra *Achiles* muestra todavía cierta función pedagógica, aunque menos clarificada que aquella de *Ecerinis*. Además de todo esto, la obra de Loschi perpetúa la predilección del género de la tragedia por extensos relatos de mensajeros y experimenta con la figura del coro

ponite timidi simul atque metus: / fata gubernant mortale genus/ et prima dies ultima novit. / Quidquid geritum sydera volunt/ cursusque poli mundana regunt]”

⁵⁶ “Es fácil engañar a aquellos que están enamorados... el amor sabe cómo conquistar a dioses, hombres y bestias [*Decipere amantes facile... superare novit celites viros feras*]”

multiplicando su perspectiva dramática. En suma, todos estos elementos, compuestos a medio camino entre la especulación medieval y la nueva escritura humanista, definen en este contexto una segunda concepción sobre la tragedia cuyos aspectos principales se vuelven elementos disponibles para ser retomados o desafiados por los siguientes imitadores.

Casi cuarenta años más tarde el veneciano Gregorio Correr compone su tragedia *Procne*, la tercera en esta serie. Al redactar dicha obra, el joven autor se instala en pleno momento de reconfiguración del género, situado entre el trasfondo medieval que todavía ejerce su influencia y las escrituras de Loschi y Mussato que materializan distintas alternativas poéticas frente a esa tradición. Al interior de este horizonte, Correr elabora una nueva tragedia, la de Procne, por medio de una composición imitativa que, recogiendo elementos de Séneca, Ovidio y Boccaccio –mediante una *imitatio* que es transformadora, ecléctica, y disimuladora a la vez– configura una estructura trágica cuyas decisiones poéticas implican, necesariamente, una toma de posición respecto a la concepción del género en este contexto, postura particular que se clarificará por medio del análisis dramático en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE *PROCNE*

Antecedentes

El año 1351 Francesco Petrarca se reunió con el *doge* Andrea Dandolo en Venecia, encuentro que simbolizó la apertura de la tradición cultural de esa ciudad al emergente movimiento humanista. Diez años más tarde, gracias a este contacto y su influencia posterior, el senado veneciano invitó a Petrarca a residir bajo su dominio con la condición de que el poeta trasladase su biblioteca personal, la que, siguiendo este acuerdo, permanecería en Venecia después de su muerte (King 572–574). Esta anécdota permite destacar el fuerte interés demostrado por la república italiana hacia la actividad cultural de Petrarca y, primordialmente, la activa difusión que recibió el humanismo en manos de la institucionalidad veneciana.

Este vínculo inicial entre la república y el proyecto cultural tuvo como consecuencia que el desarrollo del humanismo en Venecia se realizara al amparo de la misión política global de sus patricios: el impulso de los intereses ciudadanos mediante diversos ámbitos como la diplomacia, la legislación y la comunicación de sus valores ideológicos. Esta función particular se ve reforzada al observar que desde finales del *Trecento* varios jóvenes de familias nobles recibieron una educación enmarcada en esta corriente de estudios, formación que más adelante los preparó para asumir roles políticos y eclesiásticos de gran importancia al interior de la ciudad (King 575–576).

Gregorio Correr (1409–1464), miembro de una de las más importantes familias patricias de Venecia, ligada al clero y al papado⁵⁷, recibió una educación de este tipo al inscribirse en la escuela del paduano Vittorino da Feltre. Este conocido maestro, presumiblemente uno de los primeros con Guarino Guarini y Francesco Filefo en orientar la enseñanza hacia el currículo humanista, realizó su labor pedagógica de manera itinerante entre Venecia y Mantua hasta 1423, momento en que fundó una

⁵⁷ La familia de Gregorio Correr posee varias figuras eclesiásticas de relevancia; entre ellas, el último papa romano del Cisma de Occidente, Antonio Correr o Gregorio XII, de quien el autor recibe su nombre; el papa Eugenio IV y Paulo II, tios de Gregorio; y además dos cardenales distinguidos del quattrocento: Antonio Correr y Angelo Barbarigo (Berrigan *Latin Tragedy* 2)

escuela permanente en la segunda ciudad amparado por el Marqués Gianfrancesco I Gonzaga (Goeing 7–8).

Gregorio Correr inició su estadía en Mantua en 1424 para asistir a este establecimiento. Cuatro años después, a sus dieciocho, el veneciano redactó bajo la tutela de Vittorino su tragedia *Procne* (1428), obra que declara imitar el *Tiestes* de Séneca y que se instala en una primera etapa intelectual de su autor caracterizada por la fascinación que ejerció sobre él el mundo de la Antigüedad. Este interés propiamente humanista se evidencia en su escritura de otros géneros clásicos, además del trágico, como el poema pastoral *Lcidas* que imita las églogas de Virgilio (Berrigan *Portrait* 114), un libro de sátiras basado en Horacio y Juvenal (Berrigan y Tournoy 11) y uno de fábulas escrito al modo de Esopo (Berrigan *The Libellus* 132), todos redactados en latín.

En esta etapa, la decisión tomada por Correr de escribir una tragedia permite comprobar que este género, gracias a las imitaciones de Mussato, Manzini y Loschi, constituye ya una forma disponible para ser retomada por escritores de su época. Sin embargo, la declaración que Correr realiza retrospectivamente sobre esta preferencia demuestra que la tragedia se encontraba todavía entonces inserta en un momento de progresiva reconfiguración; como apunta el veneciano a Cecilia Gonzaga en una epístola de 1433 –momento en que Correr ha renegado de sus estudios humanistas para seguir una carrera eclesiástica– su irremediable pasión por Virgilio durante tales años fue frustrada por un estudiante más talentoso que él en la composición épica, motivo que lo llevó a escribir en el género trágico: “since with my kind of pride I could not tolerate second place, I applied my pen to other kinds of poetry⁵⁸” (104). Como se observa, existe en este enunciado una jerarquía claramente establecida entre épica y tragedia, donde la primera adquiere una mayor valoración sobre la segunda. No obstante, en esta cita se refuerza también la idea de que la tragedia, ese ‘otro tipo’ de poesía, se encuentra atravesando un proceso de reactivación general y, hecho de suma relevancia, de singularización frente a la epopeya, enfrentándose de este modo a la tradición de Dante y Mussato que, como se revisó en el capítulo anterior, responde a una determinada lectura de los textos de Platón y Aristóteles.

⁵⁸ “Puesto que con mi orgullo no podía tolerar el segundo lugar, utilicé mi pluma para otros tipos de poesía”

Antes de iniciar el análisis dramático de la tragedia conviene señalar sus características principales en relación a la situación contemporánea del género. Su enunciación permitirá obtener una visión de conjunto que clarificará el desarrollo del presente capítulo y apuntará de paso sus conclusiones más generales.

Para comenzar esta revisión es necesario destacar que *Procne* presenta una modalidad poética dramática sin ningún tipo de mediación narrativa a excepción de los varios discursos convencionales de mensajeros y del coro. Por esta razón, la tragedia, imitando a Séneca en este punto, se instala en la tradición medieval que inicia con Isidoro de Sevilla y se materializa siglos más adelante gracias a la escritura humanista de Mussato y Loschi.

En segundo lugar, la obra recoge su historia dramática del repertorio mitológico tradicional, específicamente de las siguientes fuentes: el mito del sexto libro de las *Metamorfosis* de Ovidio que involucra a los personajes Procne, Tereo y Filomena (v. 424–674) y la entrada sobre Tereo que ofrece el capítulo ocho del libro noveno de la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio. Por este motivo, la tragedia de Correr, en función de realizar una imitación más cercana a las historias expuestas en las tragedias senequianas, sigue en esta dimensión la línea de Horacio y su cristalización posterior en el *Achiles* de Loschi.

En tercer lugar, las figuras protagónicas de la obra siguen el criterio medieval de personajes elevados vinculados a la monarquía. Ésta es primordialmente la situación de la figura de Tereo, quien constantemente es caracterizado desde distintas perspectivas dramáticas como rey y tirano de Tracia. De este modo, *Procne* sigue la concepción de Mussato y de Loschi sobre este punto, reforzando además las consideraciones de Aristóteles y Diomedes.

En cuarto lugar, es necesario apuntar que el tipo de argumento de esta obra se presenta como múltiple al ser examinado desde la óptica medieval. Por una parte, la tragedia expone como antecedente las acciones malvadas de un gobernante –la violación y mutilación de lengua efectuada por Tereo a Filomena– prolongando de este modo la línea interpretativa de Lactancio e Isidoro de Sevilla. Por otra, *Procne* expone también el sufrimiento del mismo Tereo producto de la venganza de Procne, retomando así la

concepción de Plácido. Además, la tragedia muestra el desmembramiento de Itis y su posterior fagocitación, instalándose así al interior de la predilección temática hacia crímenes fijada como asunto trágico a partir de una determinada lectura de Aristóteles que transita por Horacio, su comentarista Lambda-Phi-Psi y Huggucio da Pisa. Finalmente, el coro de la tragedia involucra una serie de reflexiones sobre la mutabilidad de la fortuna que, como *topos* recurrente de la tragedia antigua, se inscribe en este momento al interior de la concepción de Boecio.

En quinto lugar, retomando la idea expuesta en el capítulo anterior sobre la dificultad de aplicar una trayectoria unívoca de acción a un texto dramático, conviene señalar que la mencionada multiplicidad argumental de *Procne* impide establecer un único movimiento de su acción puesto que, mientras para el tirano la obra comienza bien y termina mal –desde su constatación de poder absoluto hasta la muerte de sus hijos–, la perspectiva de Procne se muestra como incierta. Por una parte, acorde a sus deseos de venganza, los eventos comienzan mal y terminan bien, mostrando así el arco descrito entre la supuesta muerte de su hermana Filomena hasta su propio crimen; por otra, siguiendo su faceta de madre, ocurre exactamente el movimiento contrario al finalizar la tragedia con la muerte de su hijo. Solamente la figura del coro, que inicia con la esperanza sobre el retorno de Tereo y finaliza con un lamento por los crímenes de Procne, parece recorrer la trayectoria propiamente trágica del medioevo.

En sexto y último lugar, a partir de lo que se observa en la tragedia, puede establecerse que ésta no parece tener una función moral explícita y que, de poseerla, su estudio requeriría de la compleja reconstrucción del contexto de enunciación veneciano de la época, tarea que excede los alcances del presente informe⁵⁹.

Ya enunciada la posición general que ocupa *Procne* en el panorama intelectual del momento conviene ahora realizar el análisis que desvela los procedimientos imitativos involucrados en la configuración de esta estructura trágica específica. Para ello, se realizará en primer lugar un análisis estructural global y, luego, uno pormenorizado a través de cada acto e intervención del coro. Finalmente, el capítulo abordará la configuración dramática de la figura de Procne.

⁵⁹ De todos modos, se apuntarán unas ideas tentativas sobre este aspecto en las conclusiones de la investigación.

Aspectos generales

Para iniciar el análisis conviene examinar primero aspectos globales relativos a la macroestructura de la obra. Esta sección revisa el modo en que la historia de la metamorfosis se dispone en la estructura trágica del veneciano y expone el vínculo que ésta exhibe en relación al *Tiestes* de Séneca.

De las dos fuentes ya mencionadas, el relato de Ovidio constituye sin duda el modelo primordial de la historia de la tragedia pues aporta sus acciones y eventos principales. Por este motivo, conviene en primer lugar resumir brevemente el argumento de esta obra, apuntando los episodios más desarrollados por su narrador. De esta manera, será posible comparar minuciosamente tal relato con el argumento de Correr.

Al finalizar la guerra contra los bárbaros, Tereo, rey de Tracia, contrajo matrimonio con Procne, hija de Pandión, rey de Atenas. Cinco años después del nacimiento de su hijo Itis, Procne pide a Tereo viajar a Atenas para buscar a su hermana Filomena. Tereo realiza dicho viaje pero, al observar a la hermana de su esposa, se enamora perdidamente de ella. Ya de regreso en Tracia, el rey decide violar a Filomena y, para acallar cualquier indicio de su crimen, corta su lengua y la encierra en el bosque, mintiendo a Procne sobre su paradero. Luego de un año, Filomena teje sobre hilos todos estos hechos y los envía con una fiel sirviente hacia su hermana. Al enterarse del crimen, Procne se disfraza de Bacante para rescatar a Filomena y, luego, en venganza hacia Tereo, asesina y descuartiza a su propio hijo Itis, sirviéndolo en un banquete para su padre. Después de revelar esta acción, Tereo se dispone a asesinar a Procne cuando súbitamente ambos son transformados en distintas aves, siguiendo la línea general de las *Metamorfosis* de Ovidio. Inmediatamente después, la historia finaliza con la abrupta muerte de Pandión producto del dolor causado por estos sucesos.

De toda esta historia, expuesta en la *Metamorfosis* a través de un narrador heterodiegético con focalización cero que desarrolla ciertos episodios con mayor amplitud que otros –especialmente el enamoramiento de Tereo y la violación a Filomena, Gregorio Correr utiliza solamente una determinada porción para el presente dramático de su obra, modificando además la extensión de distintos episodios; elección

composicional que necesariamente acentúa determinados aspectos mientras desecha otros. Para comprender en profundidad este giro realizado por el autor veneciano respecto a su modelo es útil segmentar la metamorfosis en las 13 siguientes secuencias que muestran a través de la cantidad de versos los episodios centrales en la narración ovidiana:

- | | |
|--|----------------------------|
| (1) Victoria de Tereo sobre bárbaros que atacan Atenas. | (v. 424–425; 2 en total) |
| (2) Alianza de Pandión con Tereo. Matrimonio de éste con Procne y nacimiento de Itis. | (v. 426–438; 13 versos) |
| (3) Añoranza de Procne hacia Filomena. | (v. 439–444; 6 en total) |
| (4) Viaje y enamoramiento de Tereo. Persuasión a Pandion para llevarse a Filomena consigo. | (v. 444–518; 75 en total) |
| (5) Violación de Tereo a Filomena. | (v. 519–564; 46 en total) |
| (6) Mentira de Tereo a Procne. | (v. 563–570; 8 en total) |
| (7) Aviso de rescate de Filomena mediante un tejido. Reacción de Procne. | (v. 571–586; 16 en total) |
| (8) Rescate de Filomena con Procne disfrazada de bacante. | (v. 587- 600; 14 en total) |
| (9) Comunicación entre hermanas y deseo de venganza. | (v. 601- 618; 20 en total) |

(10) Venganza sobre Itis.	(v. 619-646; 28 en total)
(11) Festín contra Tereo.	(v. 647-665; 20 en total)
(12) Metamorfosis en pájaros.	(v. 666- 674; 9 en total)
(13) Muerte de Pandion.	(v. 675- 677; 3 en total)

La información expuesta en este cuadro permite apuntar que el tiempo ficcional primario de la tragedia⁶⁰ considera desde el segmento (6) hasta el (11), esto es, desde la mentira de Tereo a su esposa hasta la revelación de la venganza de Procne, mientras que otras secuencias se incorporan en la obra sólo mediante la transmodalización⁶¹, es decir, ya no dependiendo de la voz heterodiegética de un narrador sino que instaladas al interior de distintas perspectivas dramáticas que, además de atraerlas discursivamente como antecedentes en distintos momentos del presente de la obra, modifican la valoración de cada suceso según su punto de vista.

Esta afirmación global sobre la elección de Correr permite observar un claro proceso de concentración de las estructuras de tiempo y espacio presentadas en la obra, reducción que opera en función de concentrar la acción dramática. La porción de historia utilizada por Correr implica un proceso de concentración temporal con respecto al relato ovidiano pues el veneciano utiliza las primeras cinco secuencias únicamente para el *argumentum* de su obra⁶², eliminando así del presente dramático los

⁶⁰ El tiempo ficcional primario es la extensión total de tiempo cubierta por la acción presentada en escena (Pfister 283).

⁶¹ La transmodalización es el cambio del modo de exposición del relato. En este caso corresponde específicamente a una dramatización: el movimiento extendido desde el modo narrativo hacia el dramático que permite, además de una reorganización formal, una modificación temática implicada en tal cambio estructural (Genette 356).

⁶² Este *argumentum* se modela a partir del texto de Boccacio, como se observa en las siguientes dos coincidencias entre ambos textos: en primer lugar, el matrimonio entre Procne y Tereo se postula como una forma de consolidar la paz luego de la guerra entre Tereo y Pandion, mientras que en la versión ovidiana éste representa una alianza luego de que Tereo ha ayudado a Pandion a vencer hordas bárbaras extranjeras. En segundo lugar, en ambos textos se explicita la filiación de Tereo como hijo de Marte y de la ninfa Bistonide mediante una construcción gramatical similar; compárese el texto de Correr: “Tereum ex Marte genitum... et

cinco años transcurridos desde el nacimiento de Itis. Más aún, al interior del segmento escogido como tiempo primario existe también mayor concentración temporal puesto que, mientras en la metamorfosis se observa una marca textual que delimita la duración exacta de un año entre la violación de Filomena y la venganza de Procne: “Now through the twelve signs, a whole year’s journey has the sun-god passed. And what shall Philomela do?⁶³” (v. 571–572), en la tragedia se observan varias menciones que permiten suponer una duración menor; entre ellas, cuando la sombra de Diomedes en el primer acto hace referencia a un único día que verá transcurrir todos los hechos: “Let the tables be set; let the sacred day become bright⁶⁴” (v. 46) y, más adelante, cuando la misma figura invita irónicamente a preparar dicha jornada: “Prepare the festive day, a sister comes!⁶⁵” (v. 63-64). Estas dos citas, que implican que el tiempo primario de *Procne* se extiende únicamente durante un día, se ven desmentidas en el inicio del tercer acto cuando la figura de Pistus señala haber dormido: “I slept on the naked ground. At last, wearied by my ills, I arrived here⁶⁶” (v. 448–449) y también cuando Procne anuncia un día futuro como momento apropiado para la venganza: “A feast day is nearing in honor of the king of Thrace...⁶⁷” (v. 782). De todos modos, sea con la duración de uno o más días, existe en *Procne* un claro procedimiento de concentración temporal con respecto a la metamorfosis ovidiana, alternativa poética que puede ser leída como una prolongación de la extensión temporal acotada del *Achilles* de Loschi en contraste con la extendida de *Ecerinis* de Mussato, y que hace una clara referencia a la técnica dramática senequiana.

Por su parte, la estructura espacial de *Procne* experimenta igualmente un proceso de condensación en relación a la historia de Ovidio. Puesto que se eliminan las primeras secuencias, donde Tereo viaja a la ciudad de Atenas, toda la historia expuesta en la tragedia se reduce al espacio de Tracia, localización general que comprende tres lugares particulares: primero, el palacio real de Tereo que aparece en el

ex nimpha Bistonide, ab eo per vim oppressa (v. 5-6) con el de Boccaccio: “filius fuit Martis ex nynpha Bystonide per vim ab eo oppressa”.

⁶³ “Ahora, a través de los doce signos, el dios sol ha recorrido la jornada de todo un año. ¿Y qué hará Filomena?”

⁶⁴ “Que sea puesta la mesa, que el día sagrado se vuelve brillante [*Mensae parentur, sacra splendescat dies*]”

⁶⁵ “Prepara el día festivo ¡Llega una hermana! [*Appara festum diem,/ germana venit*]”

⁶⁶ “Dormí en la tierra desnuda. Al final, cansado por mis males, llegué aquí [*somnus in nuda fuit/ tellure. Demum huc appuli fessus malis*]”

⁶⁷ “Se aproxima un día festivo en honor del rey de Tracia [*Faustus propinquat thracio regi dies*]”

primer acto, la segunda escena del segundo acto, la tercera escena del tercer acto y en los dos actos finales; segundo, la nave de Tereo aproximándose al puerto que se muestra en la primera escena del segundo acto; y tercero, los bosques de Tracia que enmarcan las dos primeras escenas del tercer acto. En este sentido, la condensación de espacios mostrados en el presente dramático retoma también la línea del *Achiles* de Loschi desmarcándose así de la elaboración espacial múltiple expuesta en la tragedia de Mussato.

Esta condensación espacio-temporal se pone al servicio de condensar la acción. Frente al relato ovidiano que permite una exposición narrativa de considerable amplitud sobre antecedentes, procesos internos y acciones –al incorporar por ejemplo la guerra contra los bárbaros, el nacimiento de Itis y el enamoramiento de Tereo– la obra dramática de Correr reduce los eventos expuestos a la llegada del rey, la mentira de éste a su esposa, la revelación de la verdad por Pistus y la venganza de Procne, evidenciando así que la tragedia exhibe, ante todo, la representación de una acción restringida al desarrollo de un conflicto y su resolución. Este aspecto se acentúa al destacar que *Procne* desecha por completo los dos últimos segmentos de la historia, (11) y (12), eliminando así el componente específico de la metamorfosis ovidiana, esto es, la transformación etiológica de Tereo y Procne en distintas aves. Aunque esta supresión puede ser leída a la luz de la advertencia de Horacio en su *Arte Poética* sobre el correcto decoro en la presentación escénica del drama, donde se menciona expresamente a Procne: “que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo; que ante el público no cocine entrañas humanas el sacrílego Atreo, ni se convierta en pájaro Procne ni Cadmo en serpiente” (394), este giro enfatiza, de todos modos, la restricción de la acción enmarcada en un tiempo acotado y un espacio único, eliminando eventos que son prototípicos de un texto épico-elegíaco como las *Metamorfosis* y permitiendo observar que Correr, a través de la exposición dramatizada de una historia que antes se encontraba expuesta mediante el modo narrativo, plantea aspectos propios del soporte dramático, como el principio de la concentración.

Ya revisadas estas consideraciones generales conviene destacar que la porción de historia dramática escogida para ser expuesta en la tragedia sufre a su vez un proceso de segmentación y reubicación en cinco actos que comprenden, a su vez,

distintas escenas, esquema dramático que conlleva también la selección de ciertos personajes de la metamorfosis como figuras dramáticas y cuyo análisis general permitirá deducir nuevas conclusiones sobre la transformación estructural de la historia hacia el argumento de la obra.

Al instalar la porción de historia escogida al interior de un formato de tragedia, Corneille otorga calidad de figura dramática solamente a ciertos personajes de la metamorfosis, eliminando algunos de ellos y añadiendo otros. Específicamente, el veneciano mantiene a Procne, Tereo y Filomena, añade a la nodriza, al coro y a Pistus, y desecha a Pandión. Esta elección, basada primordialmente en el uso de figuras convencionales de la tragedia, como el mensajero, la nodriza y el coro, se enmarca nuevamente en el proceso de condensación de la acción puesto que elimina el único personaje de la historia cuyo espacio corresponde únicamente a Atenas, el rey Pandión, y, a su vez, inserta, en primer lugar, una figura que permite la ágil interacción dialógica que moviliza el argumento, como la nodriza con Procne; en segundo lugar, instala un personaje que cumple el rol de mensajero al atraer antecedentes mediante discurso transmodalizado con respecto a la narración, como Pistus; y, en tercer lugar, incorpora una figura que comenta, anticipa y condensa la acción, además de caracterizar a los personajes protagónicos y segmentar el relato en episodios, como el coro.

De esta selección, las figuras protagónicas corresponden claramente a Procne y Tereo, como se observa en la importancia que les asigna la estructura de episodios dramáticos. La tragedia emplea todo el segundo acto para presentar la figura de Tereo, concediéndole un monólogo de 22 versos en la primera escena que revela su propia culpa respecto a la violación de Filomena además de exponer su ambición de poder, y una extensa intervención de 82 versos en el diálogo con Procne durante la segunda escena donde éste desarrolla la mentira sobre el destino de su hermana. Al interior de esta extensa presentación se observa una modificación de la secuencia (4), el enamoramiento de Tereo, la más extensa con 75 versos que, al ser sometida a un proceso de dramatización, permite observar un desplazamiento radical en torno a la caracterización de dicha figura: mientras en la metamorfosis ovidiana el narrador heterodiegético reitera su constante deseo erótico por Filomena, en la tragedia la

figura de Tereo incorpora el episodio desde su punto de vista únicamente para justificar su poder real y proyectar su ambición. Como se explora más adelante, dicho giro conecta con la postura de Isidoro de Sevilla sobre crímenes de figuras elevadas como argumento propio de la tragedia.

En el caso de Procne, la tragedia otorga las dos últimas escenas del tercer acto para exponer el rescate a su hermana y el paulatino desarrollo de su plan de venganza, respectivamente, concediéndole un monólogo de 56 versos y luego tres grandes intervenciones de 23, 37 y 36 versos cada una que se suman a la rápida interacción dialógica de ésta con la nodriza. Al interior de esta extensa presentación discursiva cobra relevancia que, frente al segmento (8) de veinte versos que en la metamorfosis plantea el problema sobre el mejor modo de ejecutar la venganza y es resuelto por Procne rápidamente hacia el asesinato de Itis, la tragedia permite que en la tercera escena la figura exponga el paulatino desarrollo de su plan de retribución en correspondencia con su vaivén psicológico interno, proceso retomado sin lugar a dudas de la *Medea* de Séneca cuya figura principal exhibe las mismas características.

Finalmente, la organización de la porción de historia escogida al interior de una estructura de episodios permite observar que la tragedia proporciona un acto completo, el cuarto, para describir el horror del descuartizamiento de Itis –una clara amplificación frente a sólo 28 versos del segmento (10) de la metamorfosis–, además de todo el quinto acto para representar la revelación de la venganza hacia Tereo, frente al segmento (11) de sólo veinte versos. A partir de esta acabada presentación de tales sucesos, la tragedia evidencia una clara predilección por actos crueles y sanguinarios, foco que refuerza la predilección medieval del género por hechos negativos.

En definitiva, toda esta segmentación efectuada por el veneciano se muestra en su totalidad en la siguiente tabla que compara la estructura dramática de *Procne* frente a las secuencias de la historia de la metamorfosis, incluyendo aquellas que son instaladas en la perspectiva de cada figura:

	Tragedia de Correr	Correspondencia
ACTO PRIMERO		
	Única escena	Monólogo de la sombra de Diomedes
		No existe vínculo con historia ovidiana.
ACTO SEGUNDO		
	Primera escena	Tereo se aproxima hacia Tracia
		Segmento número 4 incorporado a través del punto de vista de Tereo.
	Segunda escena	Relato ficticio de Tereo a Procne.
		Corresponde al segmento número 6, amplificado vía Boccaccio, que incorpora también el segmento 4 desde la perspectiva de Tereo.
ACTO TERCERO		
	Primera escena	Relato de Pistus sobre violación de Tereo a Filomena.
		Corresponde al segmento número 7. Se reemplaza el tejido de Filomena por el discurso de Pistus que incorpora el segmento número 5 desde su propia perspectiva.
	Segunda escena	Rescate de Procne a Filomena, disfrazada de Bacante
		Corresponde al segmento número 8 y parcialmente al número 9.
	Tercera escena	Conversación de Procne con Nodriza respecto a venganza.
		Corresponde parcialmente al segmento número 9. Se agrega figura de Nodriza.
ACTO CUARTO		
	Única escena	Mensajero relata crimen sobre Itis.
		Corresponde al segmento número 10, instalado en discurso de mensajero hacia el coro

ACTO QUINTO

Primera escena	Procne revela banquete a Tereo.	Corresponde a segmento número 11
Segunda escena	Ingresa Filomena con cabeza de Itis	Corresponde a segmento número 11.

Ya en este punto del análisis conviene introducir la obra que fue declarada por Gregorio Correr como su único modelo a imitar: *Tiestes* de Séneca. En este sentido, es posible plantear tres preguntas que orientan las últimas consideraciones de esta sección general: ¿cuál es la relación entre esta tragedia de Séneca y la de Correr? ¿En qué medida la estructura recién expuesta que reorganiza la historia ovidiana se configura a partir de una imitación particular de la estructura de *Tiestes*? y finalmente ¿cuál es la relación entre *Procne* y la producción trágica global de Séneca? La respuesta a estas interrogantes plantea tres puntos a considerar.

El primero tiene que ver con la correspondencia temática entre *Tiestes* y *Procne*. Ambos argumentos muestran actos de retribución que se traducen en acciones crueles que involucran despedazamiento de miembros y la fagocitación de la víctima por un familiar culpable de una ofensa anterior. En el caso de *Tiestes*, este esquema se cumple cuando Atreo, en venganza por la seducción de Tiestes a su esposa, asesina a sus tres hijos y los prepara en un banquete. En *Procne*, la estructura se completa cuando ésta, para vengarse de la violación y mutilación de lengua efectuada por Tereo hacia su hermana Filomena, decide asesinar a su propio hijo Itis y servirlo en banquete para su padre. Esta conexión entre ambas obras aparece mencionada explícitamente al inicio del *Tiestes* de Séneca cuando la sombra de Tántalo anuncia el crimen de Atreo mencionando la historia de Procne: “que se produzca la impiedad de Tracia, pero con mayor número” (v. 56–57). De todas formas, esta proximidad de contenido no debe ocultar un leve matiz de divergencia expresado mediante el título de cada obra, aspecto composicional donde Correr no sigue al *Tiestes* pues nombra su tragedia a partir del vengador y no de la víctima. Como apunta Kelly, anunciando una filiación que se observa primordialmente en la configuración psicológica del personaje de Procne, Correr sigue en este aspecto a la *Medea* de Séneca pues designa a la autora de la venganza como la protagonista (188). Este

hecho, sumado a la estructura dramática que extiende las acciones de venganza hacia dos actos completos, aumenta todavía más el acento que pone la tragedia sobre el acto de retribución mediante hechos crueles.

Ahora bien, la cercanía entre ambas obras se evidencia principalmente en el segundo punto a destacar: la correspondencia formal de los actos primero, cuarto y quinto. La imitación que realiza Correr a estos episodios incluye los procedimientos dramáticos exhibidos en ellos, la interacción general entre las figuras y sus discursos, elementos todos a los que este autor, además de introducir ciertas innovaciones formales, añade un matiz personal que usualmente se encuentra asociado al ámbito del cristianismo o al contexto veneciano de su época, desechando así por lo general el énfasis en el rol pedagógico estoico que exhibe la tragedia de Séneca. En este sentido, mientras el primer acto de *Tiestes* introduce la sombra de Tántalo en diálogo con una Furia y cumple la triple función de anticipar la acción, caracterizar negativamente la casa de Atreo en relación al inframundo y plantear una correspondencia entre espacio físico y estado moral, el primer acto de *Procne* introduce, como apuntaba explícitamente Gregorio Correr, la figura de Diomedes que cumple las mismas funciones a través de un monólogo, expandiendo al mismo tiempo la localización del espacio y añadiendo también elementos cristianos a la descripción del infierno. Además, mientras el cuarto acto de la obra del romano expone la interacción entre un mensajero que informa de sucesos crueles y la figura del coro que reacciona a tales noticias, utilizando descripciones pormenorizadas del desmembramiento y preparación de cuerpos humanos, además de nuevas referencias a la correspondencia entre espacio y estado moral, Correr retoma todos estos aspectos en su tragedia, eliminando sin embargo la descripción ritual sobre el crimen observada en *Tiestes* y añadiendo nuevas referencias cristianas. Finalmente, así como el quinto acto de la obra de Séneca expone la revelación del crimen cometido por Atreo hacia Tiestes a través de una serie de elementos que presagian tal evento, mostrando determinadas reacciones del padre frente a la fagocitación de sus hijos, la tragedia de Correr retoma la misma interacción general enfatizando la condición de retribución de dicho crimen y ajustando los presagios a su contexto particular.

Debido a esta correspondencia, el segundo y el tercer acto son aquellos que muestran mayor libertad compositiva de Gregorio Correr con respecto al *Tiestes*. Particularmente, el veneciano amplifica creativamente en el segundo acto la descripción de la mentira de Tereo presente en la entrada de la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio⁶⁸, elaborando un extenso relato sobre una tormenta de mar que terminó por destruir a Filomena. Por su parte, el tercer acto presenta el reemplazo del tejido de ésta como mecanismo de aviso a Procne de su paradero por un extenso relato narrativo de la figura de Pistus que cumple el rol convencional de mensajero mediante un discurso que retoma una serie de elementos presentes en la metamorfosis ovidiana, además de presentar el proceso interno de elaboración de venganza de Procne utilizando los mismos procedimientos dramáticos de la figura Medea de la obra senequiana del mismo nombre como su diálogo interior y la interacción discursiva de ésta con la nodriza, ámbito que se revisará en detalle más adelante

En tercer lugar, conviene señalar una similitud particular entre ambas tragedias que puede ser planteada también en relación a la totalidad de la obra dramática de Séneca: el coro. A diferencia de Loschi, Correr solamente utiliza una figura coral, y, al igual que en las tragedias senequianas y sus antecedentes humanistas, *Procne* presenta un coro compuesto por ciudadanos cuya participación general consiste en cinco odas que estructuralmente segmentan cada episodio. En relación a su función dramática, este coro, por un lado, permite la creación de tensión a través de la ironía que suscita entre distintos niveles de información y, por otro, comenta, resume y sintetiza las acciones de las figuras principales, especialmente las de la figura de Tereo como línea fundamental que se prolonga a través de todas sus odas, utilizando alusiones míticas para ilustrar y valorar sus acciones. Además de esto, como ya se mencionó, el coro se involucra como figura dramática al interior del cuarto acto entablando diálogo con el mensajero. Conviene recalcar que en *Procne* la filiación imitativa del coro con las tragedias de Seneca es directa, pues algunas odas corales son modeladas a partir de otras creadas por el romano. Específicamente, como se verá más adelante en mayor detalle, la segunda oda

⁶⁸ “et veniens sordidatus ad Prognem Phylomenam maris nausea mortuam dixit [y llegando enlutado donde Procne dijo que Filomena había muerto por mareo de mar]” (Boccacio).

coral de *Procne* recoge elementos de la segunda oda de la *Medea* de Séneca, mientras la tercera recoge elementos de la segunda aparición del coro en su *Edipo rey*.

En definitiva, Gregorio Correr selecciona una determinada porción de la historia de Ovidio –elección que, en su paso del modo narrativo al dramático, implica una condensación de espacio, tiempo y acción– y reubica dicha historia en un esquema donde, además de otorgar calidad de figura dramática a determinados personajes de la metamorfosis y asignar énfasis a ciertos aspectos de su presentación –como el carácter perverso de Tereo, la configuración psicológica de Procne o la extensión de sucesos crueles– añade figuras convencionales de la tragedia como el coro, el mensajero y la nodriza, situando su desarrollo en función de la imitación formal del acto primero, cuarto y quinto del *Tiestes* –usando discursos y procedimientos allí observados– y retomando dinámicamente para todo este proceso elementos de otras tragedias de Séneca.

Ya analizados los aspectos macroestructurales de la obra, conviene ahora realizar el análisis pormenorizado de algunos de éstos. Para ello se efectuará en primer lugar el examen de cada acto en relación a la distancia o cercanía que éste plantea con respecto a sus modelos, observando también el uso de procedimientos dramáticos, discursos e interacción general que Correr retoma de sus fuentes; en segundo lugar, se analizará el funcionamiento de cuatro odas corales de *Procne*⁶⁹ observando su filiación imitativa y el giro que plantea el veneciano para asignales una coherencia unitaria; y finalmente, se revisará comparadamente la configuración dramática de la figura protagónica durante la creación de su plan de retribución frente al de la *Medea* senequiana. De esta manera se podrá observar plenamente la composición imitativa de la tragedia de Correr y la connotación teórica que tales elementos adquieren a la luz del contexto de reconfiguración en que dicha obra se sitúa.

⁶⁹ No se considerará la quinta intervención por consistir en un breve discurso de sólo 13 versos que no presentan aspectos relevantes a destacar bajo esta óptica.

Actos

Primer acto

El primer acto del *Tiestes* de Séneca expone un diálogo entre dos figuras dramáticas: la sombra de Tántalo y una Furia. Su interacción muestra el frustrado intento del primer personaje por rechazar las órdenes emitidas por el segundo, y provee de tres aspectos fundamentales que Correr retoma: en primer lugar, la caracterización negativa del espacio de la casa de Atreo en relación al inframundo; en segundo lugar, la anticipación discursiva de la acción dramática; y en tercer lugar, la correspondencia entre espacio físico y estado moral. Estos tres elementos son retomados por Correr quien, por su parte, amplía la caracterización del espacio dramático e incorpora elementos cristianos en su descripción.

Las primeras líneas de la sombra de Tántalo en *Tiestes* introducen dos espacios dramáticos organizados por la oposición binaria arriba-abajo: la casa de Atreo o “las mansiones de los vivos” (v. 3), lugar donde la acción toma lugar, y las mansiones subterráneas de los muertos: “¿Quién me arrastra fuera de la infausta mansión de los infiernos, en donde trato de alcanzar con ávida boca los huidizos manjares?⁷⁰” (v. 1–2). Como se observa en esta cita y también más adelante, la primera caracterización del espacio infernal es emitida por la sombra de Tántalo mediante la descripción de su propio castigo, la sed insaciable y el hambre insatisfecha⁷¹: “¿Se ha encontrado algo peor que una sed abrasadora en medio de las aguas y peor que un hambre con la boca siempre abierta?” (v. 4–6). Esta descripción del espacio del inframundo, realizada en base a la mitología griega, adquiere en esta tragedia una connotación específica por su estrecha correspondencia con una de las dimensiones que el pensamiento estoico de Séneca rechaza: la permanente insatisfacción de los deseos corporales cuya influencia ejerce un dominio total sobre el individuo, alejándolo del añorado estado de tranquilidad de ánimo⁷².

⁷⁰ La oposición binaria se aprecia mejor en el texto latino por la presencia de la voz *inferorum*, genitivo plural de *inferus* que significa ‘de abajo’: “Quis inferorum sede ab infausta extrahit/ avido fugaces ore captantem cibos”

⁷¹ El suplicio de Tántalo consistía en una sed y hambre eternas: “sumergido en agua hasta el cuello, no podía beber porque el líquido retrocedía cada vez que él trataba de introducir en él la boca. Y una rama cargada de frutos pendía sobre su cabeza, pero si levantaba el brazo, la rama se levantaba bruscamente y se ponía fuera de su alcance” (Grimal 491–492)

⁷² C.f.: “De todos lados urgen y rodean los vicios y no permiten resurgir o levantar los ojos para la contemplación de lo verdadero, sino que oprimen a los sumergidos y atados a la concupiscencia” (Séneca *De la brevedad de la vida* 25).

A este retrato del infierno se agregan tres castigos particulares que añaden a la caracterización de dicho espacio el componente del dolor físico: el castigo de Sísifo, Ixión y Titio (v. 6–10). Esta doble valoración negativa del espacio inferior –el lugar de deseos insatisfechos y de dolor físico– se utiliza para caracterizar por intensificación su extremo espacial opuesto, la mansión de los vivos. Esta operación se evidencia expresamente cuando la sombra de Tántalo, frente al dominio del mal que se extiende sobre la casa de Atreo, caracteriza el infierno ahora en términos positivos: “Vosotros, todos los que estáis forzados a sufrir los castigos impuestos por ley de los hados... confiad en mi experiencia, amad vuestros castigos... ¿Cuándo tendré la suerte de escapar de estos de aquí arriba?” (v. 74–83). Esta apelación de la figura de Tántalo, que plantea una caracterización negativa del espacio de la casa de Atreo en comparación con el inframundo, se explica por las órdenes que emite la Furia para que éste disemine la ira a través de la casa, una de las pasiones condenadas por Séneca en sus escritos filosóficos: “FURIA: Esta, esta locura compártela con toda la casa⁷³” (v. 101). Tal obligación se realiza a través de un discurso que cumple la función de anticipar la acción e historia dramática de la obra:

No haya nada que su ira considere prohibido: que el hermano cause pavor al hermano y el padre al hijo y el hijo al padre. Que los hijos perezcan espantosamente, pero que nazcan, no obstante, más espantosamente; que la esposa, convertida en enemiga, acose al marido; que lleven las guerras al otro lado del ponto; que la sangre que se derrame riegue todas las tierras y que sobre los grandes caudillos de pueblos se levante vencedora la pasión (v. 39 – 46)

Como se observa en esta cita, existe una serie de alusiones al mito griego que opera como fuente de la tragedia entre las que se cuentan la mención a la enemistad entre Atreo y Tiestes, la muerte de los hijos del segundo a manos del primero, el nacimiento de Egisto, el asesinato de Agamenón realizado por Clitemnestra, y finalmente la guerra de Troya.

⁷³ C.f. “Así, por cierto, algunos de los sabios varones dijeron que la ira es una breve locura” (Séneca *De la ira* 13)

A lo largo de su interacción dialógica la sombra de Tántalo intenta resistir el mandato de la Furia, procurando incluso volver a los infiernos, espacio dramático que se describe nuevamente a través de los elementos naturales que participan en el castigo del personaje: “FURIA: ... ¡Alto! ¿A dónde te precipitas? SOMBRA: A las lagunas y a los ríos y a las aguas que retroceden y a aquel árbol cargado que huye de mis mismos labios” (v. 67–69). Su resistencia termina fracasando frente a las acciones realizadas por la Furia quien, nuevamente en consonancia con aquellas dimensiones rechazadas por la doctrina del estoicismo, agita sus más pasionales deseos:

SOMBRA: Yo me erguiré e impediré el crimen... ¿Por qué me aterrorizas el rostro con el látigo y me amenazas feroz con tus retorcidas serpientes? ¿Por qué incitas el hambre que tengo adherida en lo más hondo de las entrañas? Arde el corazón encendido por la sed y la llama crepita en mis vísceras abrasándolas por completo. Voy tras de ti. (v. 95–100)

La intensificación del deseo corporal provoca que Tántalo cumpla la orden de la Furia y desestabilice por completo la casa de Atreo⁷⁴: “Ha sentido tu entrada la casa y toda entera se ha horrorizado a tu infame contacto” (v. 103–104). Las consecuencias de este movimiento se expresan en la alteración del ciclo de los fenómenos naturales, dislocación que puede ser leída como una correspondencia semántica entre espacio y desorden moral⁷⁵: “¿No estás viendo cómo el agua abandona las fuentes impulsada hacia dentro, cómo las riberas quedan vacías y cómo un viento abrasador se lleva las escasas nubes? Palidece todo tipo de árbol y desnudas se yerguen sus ramas con la huida de los frutos...” (v. 107–111). En este sentido, el primer acto de la tragedia finaliza presagiando, a través del espacio dramático, el carácter de las acciones por venir.

A partir de lo recién expuesto cabe preguntarse ¿cómo es imitado y transformado este acto en la tragedia *Procne* de Gregorio Correr? Desde ya conviene apuntar dos

⁷⁴ Presumiblemente este intento de resistencia ilustra moralmente la caída del ideal estoico una vez que el individuo ha cedido a los deseos. C.f. “...la razón misma, a la que se confían los frenos, es poderosa en tanto y en cuanto está separada de las pasiones. Si se mezcla con ellas y se contamina, no puede contener a las que hubiese podido eliminar. En efecto, una vez conmovida y desquiciada la mente, sirve a aquello por lo que es impulsada. Los comienzos de ciertas cosas están en nuestro poder; las consecuencias nos arrastran por su fuerza y no permiten retroceso” (Séneca *De la ira* 33).

⁷⁵ Pfister define la correspondencia semántica espacial como “la armonía entre los estados internos y acciones de las figuras, y el marco externo espacial (261).

modificaciones globales significativas. La primera es el reemplazo de la figura de Tántalo por la sombra de Diomedes, realizado para vincular a la figura de Tereo con su ascendencia mítica, y la segunda es la desaparición de la figura de la Furia, ausencia que implica formalmente el reemplazo del diálogo por el monólogo.

Al igual que la obra de Séneca, la tragedia de *Correr* inicia con un enunciado de la sombra de Diomedes que introduce dos espacios dramáticos orientados en torno a la oposición arriba-abajo: por una parte, la región de los infiernos, retratada a través de elementos naturales que recuerdan la caracterización realizada por la sombra de Tántalo de su castigo en *Tiestes*, y por otra, el espacio de Tracia, dominio de su descendiente Tereo: “I leave behing the groves and streams of infernal Jove; I am sent to the stars in heaven’s dome above, nor among the shades below is there any destructive rage to be seen like it⁷⁶” (v. 1–4). Estos dos espacios son caracterizados por la sombra de modo similar a los de la tragedia senequiana, esto es, a través de una comparación que resalta los aspectos positivos del infierno frente a la valoración negativa del espacio de Tracia: “Why, Thracians, do you make me seem innocent by the recurrence of unspeakable wickedness?⁷⁷” (v. 17–18)

La desaparición del diálogo en esta tragedia permite suponer que Gregorio Correr no busca ilustrar moralmente el intento de resistencia de la sombra ante una figura mítica representante del mal –interacción que en *Tiestes* se encontraba en consonancia con la doctrina del estoicismo– sino que, al contrario, en esta obra la figura de Diomedes acentúa desde el inicio el carácter inevitable de los sucesos por venir. El único esbozo de oposición hacia el mandato de las furias se observa en una súplica que la sombra de Diomedes emite hacia las regiones del espacio inferior solicitando sufrir en carne propia una serie de castigos que, enumerados en su discurso, permiten caracterizar el espacio de los infiernos. Entre éstos se cuentan aquellos enunciados por la sombra de Tántalo en el primer acto de *Tiestes*, a los que se añade el castigo de esa misma figura: “Let the rock of Sisyphus

⁷⁶ “Dejo las arboledas y los arroyos de Júpiter infernal; soy enviado hacia las estrellas, arriba, en el extremo del cielo. Ni siquiera entre las sombras de abajo se ha visto una rabia tan destructiva como ésta [*Lucos et ammis desero inferni Iovis./ ad astra mittor supera convexi poli:/ neque enim inter umbras noxius visus furor/ est ullus aequ...*]

⁷⁷ “¿Por qué, Tracios, me hacéis parecer inocente por la recurrencia de una maldad sin palabras [*Cur me innocentem facitis alterna vice/ sceleris nefandi Thraces?*]

burden me, let the waters of Tantalus mock me, or let the Wheel of Ixion toss me about, let my liver keep growing as my punishment⁷⁸” (v. 12–14).

A esta galería de castigos se añade el encierro de los Titanes en el inframundo y, a través de su mención, se sugiere la presencia del imaginario cristiano medieval del infierno, particularmente del episodio de los ángeles caídos: “Let the Titans’ company strike off the chains from the hands that rebelled against heaven; let me be weighed down by the bronze bonds⁷⁹” (v. 10–11). La existencia de elementos cristianos en esta imagen del inframundo permite suponer que la posterior alusión de Diomedes al río Flegetón puede ser interpretada a partir del imaginario infernal- clásico elaborado por Dante, autor ampliamente reconocido en la Italia del periodo: “Let Phlegethon, burning in its fiery channel, torment me with its sands⁸⁰” (v. 15–16). De todos modos, la presencia del cristianismo se vuelve explícita cuando el discurso de Diomedes evidencia una concepción teleológica de la historia propia del tiempo lineal escatológico encaminado hacia la salvación: “Though heavens shall one day be set on fire at the end of time and fire shall cover the sea and the earth, another such crime may scarcely be counted...⁸¹” (v. 50–52).

Este enunciado de la sombra de Diomedes pertenece a un extenso discurso donde éste anuncia el crimen de Procne, retomando la función cumplida por la Furia en la obra de Seneca. La anticipación de la acción dramática, en este caso, se restringe a la venganza

⁷⁸ “Que la roca de Sísifo me agobie, que las aguas de Tántalo me burlen, o que la rueda de Ixión me sacuda, que mi hígado siga creciendo con mi castigo [*Sisyphi premat lapis,/ me ludat amnis Tantalí, vel Isonian/ iaculetur orbis, crescat in poenas iecur*]”

⁷⁹ “Que la compañía de los Titanes corte las cadenas de las manos de los que se rebelaron contra el cielo; que yo sea abrumado por la prisión de bronce [*Titana pubes exuat vinclis manus/ caelo rebelles, aeneis nodis premar*]”

⁸⁰ “Que el Flegetonte, ardiendo en su feroz canal, me atormente con sus arenas [*torqueat per me suas/ Phlegeton harenas, ígneo torrens vado*]”. En la Divina Comedia, este río se encuentra en el séptimo círculo del infierno, lugar donde habitan los violentos y, entre ellos, los violentos al prójimo, como los tiranos: “Nos pusimos en marcha así escoltados hacia lo largo de las orillas de aquella roja espuma, desde donde lanzaban horribles gritos los ahogados. Los vi sumergidos hasta las cejas y el gran Centauro dijo: Estos son los tiranos, que vivieron de sangre y de rapiña” (145). Este elemento es de sumo interés pues, de confirmarse la filiación del Flegetonte de la tragedia con el del texto de Dante, sería posible proponer que la tragedia enfatiza desde este punto de vista las acciones crueles de reyes malvados, elemento esencial para la definición medieval del género.

⁸¹ “Aunque los cielos serán incendiados por fuego un día, al final del tiempo, y el fuego cubrirá el mar y la tierra, otro crimen de este tipo apenas podrá ser contado [*Vix cum peractis saeculis olim polus/ ardebit, ignis cum mare et terram ambiat,/ numeretur aliud...*]”. Como se observa, existe una clara alusión al día del Juicio Final, retratado en términos similares a la segunda epístola de Pedro: “Llegará el día del Señor como hace un ladrón, y entonces los cielos se desarmarán entre un ruido ensordecedor, los elementos se derretirán por el calor y la tierra con todo lo que hay en ella se consumirá” (*La Biblia Latinoamérica*, 3:10).

de Procne y sus consecuencias según distintas perspectivas: “I see the rage of a mother, a household ruined and a wretched father. I see cruel hearthfires and the scattered vitals of a boy and a repellent meal⁸²” (v. 43–45). En este enunciado, la acción de Procne se postula como un proceso de retribución que no parece tener solución efectiva, aspecto que se prolonga durante toda la tragedia: “Every crime committed is surpassed by another crime, and each new crime that springs up exceeds the measure of the old⁸³” (v. 39–41). Más aún, el hecho de que la tragedia se focalice especialmente en la realización de la venganza se observa en la influencia negativa de Diomedes que solamente opera sobre ella, sin considerar la violación de Filomena por Tereo, que ya ha sucedido en el presente dramático: “A part of it has already played out, and my arrival will complete the evil⁸⁴” (v. 19–20).

Finalmente, conviene destacar que estos hechos son anunciados en un espacio dramático que expresa una correspondencia física con el estado moral de Tracia. Correr retoma esta correlación del *Tiestes* de Séneca marcando tres grados de proximidad graficados en el movimiento de Diomedes desde el exterior hacia el interior, comenzando por las afueras de la ciudad que muestran el desorden de la naturaleza: “All the crops dry up (the lands feel it). Wherever I walk, the meadows lose their color, and the liquid that is wont to flow from the springs dries up, seeking refuge inside its caverns⁸⁵” (v. 20–23). Un grado más adelante, la figura observa las afueras del palacio de Tereo, particularmente el establo donde él mismo murió debido a sus actos corruptos: “I recognize my misdeed and the stable in which the victorious Hercules himself threw me to the wild animals and made me, their master, food for my own herd⁸⁶” (v. 28–30). Finalmente, la figura se introduce en la corte de Tereo y relata el modo en que los dioses huyen: “But, behold, I am

⁸² “Veo la furia de una madre, un hogar arruinado, y aun padre desdichado. Veo crueles fuegos del hogar, los interiores dispersos de un niño, y una comida repugnante [*Matris furorem cerno et eversam domum/ miserumque patrem. Video crudelis focos/ et sparsa pueri viscera et diras dapes*]”

⁸³ “Cada crimen cometido es superado por otro crimen, y cada nuevo crimen que acontece excede la medida del antiguo [*Peccatur omne scelere quod vincat scelus,/ semperque veteris preterit formae modum/ crimen quod oritur*]”

⁸⁴ “Una parte del crimen ya ha sido llevada a cabo, y mi llegada completará la maldad [*pars iam peracta est, noster explebit nefas/ adventus*]”

⁸⁵ “Todos los cultivos se secan (la tierra lo siente). Donde sea que camine, los prados pierden su color, y el líquido que suele fluir desde los arroyos se seca, buscando refugio al interior de sus cavernas [*omnis arescit seges,/ (sensere terrae), déficit pratis color/ quacumque gradior fontibusque humor solitus/ deest, cavernis intimis quaerens fugam*]”

⁸⁶ “Reconozco mi delito y el establo en el que el victorioso Hércules me arrojó a los animales salvajes y me hizo, siendo su maestro, comida para mi propio ganado [*facinus agnosco meum/ stabulumque, quo me victor Alcides feris/ obiecit ipse, pabulum armentis ducem*]”

passing over the threshold of the royal house and into the court of Tereus. What is this? The household gods turn round and flee, and the fresh flowers honoring their divinities are wilting⁸⁷” (v. 31–34). De este modo, estos tres grados permiten localizar minuciosamente el espacio y, a partir de su desorden físico, anticipan el desorden moral que habrá de tomar lugar.

En síntesis, Correr retoma para la elaboración de su primer acto una serie de elementos ya existentes en el de *Tiestes* –la distinción de espacios arriba-abajo con la caracterización negativa del segundo, el anuncio discursivo de acciones por venir, y la correspondencia espacio-estado moral– adecuándolos hacia el relato de Procne e incorporando además el imaginario medieval del infierno.

Segundo acto

Si bien este acto presenta mayor libertad compositiva al amplificar creativamente el enunciado de la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccacio, esta invención se encuentra subordinada a una caracterización de Tereo que, en contraste con el retrato proporcionado por Ovidio en la metamorfosis, favorece la adecuación de *Procne* al argumento trágico propuesto por Isidoro de Sevilla.

En la metamorfosis, Tereo viaja a Atenas para convencer a Pandión de llevarse a Filomena consigo luego de la solicitud de Procne. Al llegar a esa ciudad, el narrador expone minuciosamente el enamoramiento de Tereo, segmento (4) que corresponde a la secuencia más extensa de todo el relato: “The moment he saw the maiden Tereus was inflamed with love, quick as if one should set fire to ripe grain, or dry leaves, or hay stored away in the mow. Her beauty, indeed, was worth it; but in this case his own passionate nature pricked him on, and, besides, the men of his clime are quick to love⁸⁸” (v. 455–460). En esta cita se observa particularmente cómo la voz externa del narrador permite

⁸⁷ “Pero ¡mirad! Estoy atravesando el umbral de la casa real hacia la corte de Tereo. ¿Qué es esto? Los dioses del hogar giran y escapan, y las frescas flores que honran sus divinidades se marchitan [*Sed ecce subeo regiae limen domus/ aulamque Terei. Quid hoc est? Fugiunt retro/ versi penates, decidunt flores novi/ numinibus ipsis*]”

⁸⁸ “En el momento en que vio a la muchacha Tereo se inflamó de amor, rápido como si se prendiese fuego al grano maduro, o a hojas secas, o a heno guardado en el montón. Su belleza, de hecho, lo valía; pero en este caso su propia naturaleza apasionada lo punzó, y, además, los hombres de esta clima son rápidos para enamorarse”

explicar detalladamente las causas de esta reacción y su proceso interno. Siguiendo esta misma línea se señala que dicho amor vuelve a Tereo elocuente para insistir en la solicitud de Procne (v. 467–468) y, todavía más, que le impide dormir: “Recalling her look, her movement, her hands, he pictures at will that he has not yet seen, and feeds his own fires, his thoughts preventing sleep⁸⁹” (v. 491–493). En otras palabras, el texto ovidiano caracteriza a Tereo en este episodio a través de una mezcla entre sentimiento amoroso y deseo sexual que evoca, presumiblemente, la descripción erótica de su escritura elegíaca.

Por su parte, en *Procne* este segmento de la historia se instala al interior de la perspectiva de Tereo, quien elimina cualquier mención a este sentimiento amoroso tan desarrollado en la metamorfosis, y señala, en cambio, que el acuerdo con Pandión fue incitado por su propio poder: “The athenians were afraid of my arms: my father in law Pandion lately sued for peace by means of his daughter. Now too, as his renowned guest, I return from the soil of my father-in-law⁹⁰” (v. 145–148). Más aún, durante la segunda escena del mismo acto la figura de Tereo menciona brevemente su encuentro con Pandión, eliminando totalmente la caracterización ovidiana sobre su enamoramiento: “Without numerous entreaties I succeeded in obtaining his daughter⁹¹” (v. 187–188).

La eliminación del Tereo enamorado es realizada para acentuar el componente malvado de su figura dramática. En términos generales, el discurso del rey traciano durante este segundo acto lo autocaracteriza como un rey ambicioso y tiránico: “The most distant Thracians tremble at my power and every región under the icy pole fears me –me!⁹²” (v. 143–145). En esta misma línea, su declaración inescrupulosa del crimen añade a dicha caracterización su actitud mentirosa y fingida: “My schemes will hide the crime. I shall pretend that her sister was swept by a storm on the high seas, then lost; tears will make me

⁸⁹ “Recordando su mirada, su movimiento, sus manos, se imagina en su deseo lo que aún no ha visto, y alimenta sus propios fuegos, sus pensamientos, sin dormir”

⁹⁰ “Los atenienses estaban asustados de mis armas; mi cuñado Pandion no hace mucho suplicó la paz a través de su hija. Ahora también, como un huésped de renombre, vuelvo de la tierra de mi suegro [*arma Cecropidae mea/ timuere, nata vixque Pandion socer/ pacem impetravit. Nunc quoque e soceri solo/ conspicuus hospes remeo*]”

⁹¹ “Sin muchas súplicas conseguí rápidamente a su hija [*Vix multa prece/ gnatam impetravi*]”

⁹² “Los tracianos más alejados tiemblan ante mi poder y toda región bajo el polo de hielo me teme, ¡a mí! [*Tremiscunt ultimi vires meas/ Thraces et omnis regio glacialis poli/ me me tremiscit*]”

credibile⁹³” (v. 166–168). Este engaño hacia Procne se concreta mediante dos elementos generales que acentúan su retrato perverso: por una parte, su intento de eximirse de responsabilidad al asignar a los dioses la culpa de la muerte de Filomena (v. 228–229) y, por otra, la mentira sobre el destino de Pistus, al señalar que el anciano decidió suicidarse sobre la pira de la hermana de Procne (v. 258–261) cuando en realidad, como se sabe en el siguiente acto, el rey intentó asesinarlo junto a todos los otros testigos de su crimen.

En otras palabras, este acto se encarga de caracterizar negativamente a Tereo a través del giro realizado en su retrato frente al relato ovidiano, eliminando el componente erótico y reemplazándolo por la ambición, la maldad y la mentira, exponiendo además esta última característica mediante el relato ficticio que éste relata a Procne. Tal caracterización negativa permite retratar a Tereo como una figura monárquica malvada, permitiendo su fácil inclusión en la definición de Isidoro de Sevilla sobre el argumento de la tragedia frente al retrato del Tereo ovidiano que, debido a su extensión sobre tópicos amorosos en este momento de la historia, no se ajustaba completamente a dicha concepción.

Tercer acto

El tercer acto de *Procne* presenta dos aspectos relevantes a considerar: en primer lugar, el proceso de dramatización que modifica el tejido de Filomena por el relato de Pistus y, en segundo lugar, la exposición del plan de venganza de Procne en consonancia con el paulatino desarrollo interno de dicho personaje. Puesto que este último aspecto se analizará en un apartado específico hacia el final del capítulo, conviene revisar ahora exclusivamente el procedimiento de la transmodalización y la imitación transformadora que ésta implica.

En la metamorfosis, Procne se entera del crimen de Tereo gracias a un tejido elaborado por Filomena: “She hangs a Thracian web on her loom, and skilfully weaving purple signs on a white background, she thus tells the story of her wrongs. This web, when completed, she gives to her one attendant and begs her with gestures to carry it to the

⁹³ “Mis ardides ocultarán el crimen. Diré que su hermana fue barrida por una tormenta en altamar, y luego perdida; las lágrimas me darán credibilidad [*Consilia tegent nefas./ Simulabo victam turbine immensi maris./ demum peremptam: lacrimae facient fidem*]”

queen”⁹⁴ (v. 576–579). En la tragedia, Correr expone este episodio mediante el uso de una figura convencional de la tragedia senequiana: el mensajero, rol dramático encarnado por Pistus, un fiel acompañante de Filomena que logró huir a los crímenes de Tereo. Su relato narrativo presenta una serie de discursos que Correr retoma desde Ovidio, imprimiéndoles un matiz ligeramente personal.

Frente al relato ovidiano, donde Filomena es sometida inmediatamente: “Then, openly confessing his horrid purpose, he violated her, just a weak girl and all alone, vainly calling, often on her father, often on her sister, but most of all upon the great gods⁹⁵” (v. 524–526), el relato de Pistus le asigna mayor resistencia y agencia: “For a long time the maiden, assailed by his entreaties, resisted, calling often for her father, for her sister, but in the end she was forced to endure a violent rape⁹⁶” (v. 405–408). Este matiz en la descripción del delito se muestra también en el uso de las figuras literarias; mientras Ovidio utiliza el símil animal de un cordero con un lobo, y también el de un pájaro, acentuando siempre la pasividad de Filomena: “She trembled like a frightened lamb, which, torn and cast aside by a grey wolf, cannot yet believe that it is safe; and like a dove which, with its own blood all smeared over its plumage, still palpitates with fright, still fears those greedy claws that have pierced it⁹⁷” (v. 527–530), por su parte, Correr retoma el uso de un símil animal para describir esta violación, pero enfatizando predominantemente el carácter perverso de Tereo: “he forced himself on the girl like an Armenian lion, roaring with its vast strength, attacking a frightened doe⁹⁸” (v. 403–404). Este cambio también se observa en la recurrencia de las violaciones, pues mientras en Correr ésta se realiza una única vez, en la metamorfosis Tereo recurre en su delito (v. 561–562). Tal modificación general en la exposición de la violación posiblemente se vincula con una elaboración particular de la figura femenina expuesta en

⁹⁴ “Ella cuelga una red de Tracia en su telar, y habilidosamente, tejiendo signos morados sobre un fondo blanco, de este modo cuenta la historia de sus males. Da este tejido, una vez terminado, a una servidora, y con gestos le ruega que lo lleve donde la reina”

⁹⁵ “Entonces, confesando abiertamente su horrible propósito, la violó, sólo una muchacha débil y totalmente solitaria, llamando en vano a su padre, a veces a su hermana, pero sobre todo a los grandes dioses”

⁹⁶ “Durante largo tiempo la muchacha, atacada por sus peticiones, resistió, llamando a menudo a su padre, a su hermana, pero en el fin fue forzada a soportar una violenta violación [*Tentata precibus restitit virgo diu, / coacta donec, saepe clamato patre, / saepe et sorore, supra violente pati*]”

⁹⁷ “Ella tembló como un cordero asustado que, dañado y dejado de lado por un lobo, todavía no puede creer que está a salvo; y como una paloma que, manchada en su plumaje con su sangre, todavía palpita con espanto, todavía teme las ávidas garras que la han despedazado”

⁹⁸ “Obligó a la muchacha como un león de Armenia, rugiendo con su gran fuerza, que ataca a un antílope [*instat puellae, qualis armenius leo / cervae paventi, viribus vastis fremens*]”

esta obra que resalta características no asociadas tradicionalmente a ella, imagen que se observa bien en el enunciado de Procne ante el plan de venganza: “Throw out something even greater, Procne! May the woman conquer!⁹⁹” (v. 609–610). De todas formas, el estudio de este aspecto no será abordado en profundidad durante el informe pues plantea interrogantes que exceden la delimitación de su problema de investigación.

Además de esto, Correr retoma y modifica el discurso emitido por Filomena en la metamorfosis justo después de la violación. Tal personaje clama por los mandatos de su padre, sus lágrimas, el amor de su hermana, la virginidad y el matrimonio, señalando que todas estas dimensiones provocan el desorden de los vínculos naturales y la convierten en enemiga de su hermana (v. 534–537). Por su parte, Correr retoma este discurso a través del mensajero, seleccionando únicamente los mandatos del padre y la virginidad de Filomena, giro que posiblemente se incorpora en una serie de valores femeninos propiamente cristianos: “You were not restrained by the trust my sickly father placed in you, by the right hand of friendship, by our family connection! You were not touched by the sacred honor of virginity! Thus I have lost my honor and have become my sister’s rival!¹⁰⁰” (v. 411–414).

Más adelante, Correr imita incluso el símil que describe la mutilación de la lengua de Filomena. Mientras en la metamorfosis este órgano recién cortado es descrito en relación a una serpiente: “as the severed tail of a mangled snake is wont to writhe, it twitches convulsively, and with its last dying movement it seeks its mistress’s feet¹⁰¹” (v. 559–562), Correr retoma el mismo ejemplo, ajustándole un ligero cambio que posiblemente intenta adecuarlo a sus circunstancias: “Her bloody tongue wriggled as it died, just like the tail of a long snake which looks for its severed part after a swift wheel as run over it¹⁰²” (v. 435–437). La descripción poética pormenorizada de esta acción es el primer ejemplo de la

⁹⁹ “¡Idea algo aún más grande Procne! ¡Que las mujeres conquisten! [*maiusque aliquid/ excute Progne. Femina vincat!*]”

¹⁰⁰ “¡No te contuviste por la confianza que depositó mi enfermo padre en ti, por la mano derecha de la amistad, por nuestra conexión familiar! ¡No fuiste conmovido por el honor sagrado de la virginidad! Así he perdido mi honor y me he convertido en la rival de mi hermana [*Non te parentis tenuit afflicti fides,/ non destra, non cognata proximitas neque/ sacru pudoris movit intacti decus!/ pellex sororis igitus amisi decus*]”

¹⁰¹ “Como la separada cola de una serpiente mutilada suele retorcerse, [la lengua] se sacude convulsivamente, y, muriendo, con su último movimiento busca los pies de su señora”

¹⁰² “Su lengua ensangrentada serpenteó al morir, como la cola de una larga serpiente que busca su parte mutilada luego de que una veloz rueda la haya atropellado [*Cruenta lingua palpitat moriens, velut/ longae colubrae cauda, quae, celeri rota/ traiecta, partem quaerit ereptam sibi*]”

predilección de *Procne* por sucesos crueles, como el desmembramiento, cuyo desarrollo se concreta en el cuarto y quinto acto. Además, esta comparación permite recalcar que la imitación de Correr llega hasta elementos tan específicos como el uso de figuras literarias.

Finalmente, conviene destacar que mientras en la metamorfosis este episodio termina con la mutilación de lengua a Filomena, la tragedia acentúa todavía más la crueldad de Tereo pues, como apunta Pistus, el rey asesina a todos los testigos: “Tereus himself cut down the ineffectual guard of her frightened attendants in a burst of reckless slaughter, lest there be anyone from whom you could learn of his monstrous deed. I confess that I alone, out of all them, escaped with this worthless life of mine...”¹⁰³ (v. 438–442). Esta ampliación de Correr cumple una doble función: por una parte, aumenta la crueldad de las acciones de Tereo, intensificando su caracterización negativa que, como ya se ha visto, encausa la tragedia hacia la definición de Isidoro y, por otra, permite la introducción verosímil del relato de Pistus como una figura que ha observado los sucesos con sus propios ojos, legitimando así al mensajero como rol específico de la tragedia.

En síntesis, este tercer acto exhibe un proceso de transmodalización que ajusta el relato narrativo de Ovidio para exponerlo por medio del género trágico. En este proceso, Correr retoma una serie de discursos y figuras retóricas ya presentes en la metamorfosis, imprimiéndoles un valor personal.

Cuarto acto

El cuarto acto del *Tiestes* de Séneca posee los siguientes aspectos que Gregorio Correr retoma: en primer lugar, la interacción entre un mensajero que informa de sucesos crueles y la figura del coro que reacciona a tales noticias; en segundo lugar, una localización espacial en correspondencia con el estado moral; y en tercer lugar, descripciones pormenorizadas del desmembramiento y preparación de cuerpos humanos. En este panorama, Correr elimina la descripción ritual del asesinato existente en *Tiestes*,

¹⁰³ “El mismo Tereo destruyó la guardia inefectiva de sus atemorizados acompañantes en una explosión de temeraria matanza, para que no hubiera nadie de quien pudieras oír esta monstruosa acción. Confieso que solo yo, de todos ellos, escapé con esta mi inservible vida [*Post haec paventum caedis effrenae impetu/ obruncat ipse casa praesidia comitum./ ne quo resciscas nuntio tantum scelus./ Hoc vile solus, fateor, e cunctis caput...*.]”

posiblemente por sus connotaciones anticristianas, y modifica menciones de su relato en función de la coherencia interna de la tragedia.

Este acto en la obra senequiana comienza con el preámbulo de un mensajero que se dispone a relatar sucesos horribles que ha presenciado directamente: “¿Qué torbellino me va a arrastrar a mí, precipitándome por los aires y va a envolverme en una negra nube para arrancar de mis ojos una impiedad tan grande?” (v. 623–625). Ante la respuesta del coro: “¿Qué traes de nuevo?” (v. 626), el mensajero reflexiona sobre el lugar que ha enmarcado los sucesos: “¿Qué región es esta?” (v. 627), y comienza a describir un espacio corrupto. En él se menciona un santuario como el lugar más apartado de todo el palacio (v. 650–652) que posee una función social definida: “Allí suelen tomar auspicios al comenzar sus reinados los descendientes de Tántalo, de allí recabar ayuda cuando su situación es mala e insegura” (v. 657–658). Dicho espacio se describe mediante la incongruencia física: “una llama suele resplandecer por todo el follaje y los elevados troncos arden sin fuego” (v. 673–675), la disonancia sonora: “se dice que gimen las fúnebres divinidades y que el bosque sagrado resuena con chasquidos de cadenas y que aúllan los manes” (v. 668–670) y el desorden cósmico: “anda errante una muchedumbre de viejos salida de las antiguas tumbas y saltan sobre el lugar monstruos mayores de lo común” (v. 671–673).

Sobre este espacio arrastra Atreo a los hijos de Tiestes. Su acción vengadora es descrita por el mensajero por medio de términos rituales: “Se observa todo el protocolo para que tan gran impiedad no se haga sin tener en cuenta el rito” (v. 688–689), red semántica que atribuye a dicha figura el rol de sacerdote: “Él mismo es el sacerdote, él mismo, entre funestas imprecaciones, entona, con crueldad en su voz, el canto funeral...ninguna parte del sacrificio queda atrás (v- 691–695). Este rito, el desmembramiento de los hijos de Tiestes, es realizado por Atreo en un arrebato de ira, exhibiendo así una nueva alusión a la pasión condenada por la doctrina estoica (v. 712–713).

Luego del asesinato, el mensajero hace notar que esta descripción de hechos crueles no se compara con las acciones siguientes de Atreo (v. 744–745), es decir, el descuartizamiento de los cuerpos: “él mismo va cortando el cuerpo, dividiéndolo en pedazos. Amputa hasta el tronco los brazos, que se abren, y las ligazones de los antebrazos, desuella sin inmutarse los miembros y rompe los huesos... Solo conserva los rostros y las manos para

que sirvan de prueba” (v. 760–764) en función de su preparación para el banquete: “Parte de las vísceras quedan fijas en el asador y van goteando colocadas sobre las brasas a fuego lento; otra parte las agita el agua que hierve en el caldero de bronce incandescente” (v. 766–768). La descripción finaliza cuando el mensajero enuncia que dicha preparación corrupta produce una nube negra que rodea todo el espacio (v. 772–775).

Gregorio Correr, por su parte, retoma esta misma interacción dialógica general presentada entre un mensajero y el coro. Al igual que el de Tiestes, el mensajero ingresa enunciando preámbulos de terror antes de relatar una historia que también ha presenciado directamente: “I shake in horror, the image of a brutal crime is suspended before my eyes¹⁰⁴” (v. 859–860). Ante la respuesta del coro, que en latín es idéntica a la del de Seneca: “What news do you bear?¹⁰⁵” (v. 862), el mensajero señala inmediatamente esta vez el territorio que enmarca sus noticias: Tracia, espacio determinado negativamente en el primer acto por la figura de Diomedes: “O land of Thrace, ever guilty of crime, a land which every age shall curse... Everything is turned upside down¹⁰⁶” (v. 862–863).

Al igual que en *Tiestes*, el discurso del mensajero describe un espacio alejado que corresponde, en la tragedia, a la localización de segundo grado establecida por Diomedes en el primer acto, evidenciando así que la imitación de este aspecto, antes que consistir en una reproducción mecánica del modelo, se realiza en función de establecer una coherencia interna con los actos precedentes de la obra: “At the farthest point of the palace a stable lies hidden where Diomedes, lord of the unholy herd, himself used brutally to cut up human remains as food for his awful beasts¹⁰⁷” (v. 875–878). Este lugar, despojado de la función social observada en *Tiestes*, es caracterizado por disonancias sonoras y un desorden cósmico similar al de Séneca que nuevamente plantea un espacio en correspondencia con el estado moral:

¹⁰⁴ “Tiemblo de horror, la imagen de un crimen brutal está suspendida frente a mis ojos [*Terrore quator: sceleris ante oculos trucis/ imago pendet!*]”

¹⁰⁵ “¿Qué noticias traes? [*quid portas novi?*]”

¹⁰⁶ “Oh tierra de Tracia, siempre culpable del crimen, tierra que toda edad maldecirá... todo está invertido [*O thraca tellus, scelere perpetuo nocens/ quamque omnis aetas damnet... eversa cuncta*]”

¹⁰⁷ “En la parte más lejana del palacio yace oculto un establo donde Diomedes, señor del rebaño maldito, solía cortar restos humanos como comida para sus bestias horribles [*In parte regiae ultima stabulum latet,/ ubi Diomedes, pecoris impii dominus,/ humana saevus pabulum diris feris/ secabat ipse viscera*]”

Here all night long wandering shades groan with wild voices; the sound of chains being dragged makes a dreadful noise. It is said that cruel lions roar there; the cave often echoes with barking, the earth trembles, the discordant goddesses shake funereal torches lit with deadly fire. Often the unburied throng assail the shade of the loathsome king with whips¹⁰⁸ (v. 883–890).

Sobre este espacio llevan Procne y Filomena a Itis. Sin embargo, en esta obra no existe ningún tipo de descripción ritual, posiblemente por la influencia e importancia del rito cristiano en el contexto de *Correr*, sino que únicamente se enfatiza la venganza de Procne en un enunciado que hace referencia a los actos de Tereo siguiendo la línea del argumento trágico propuesto por Isidoro: “The time has come to avenge the defiled marriage bed of a chaste wife and my husband’s rapes and crimes¹⁰⁹” (v. 895–896). Luego de narrar el asesinato de Itis, el mensajero, al igual que el de *Tiestes*, apunta que tal suceso no se compara con lo que sigue: “That might be called piety¹¹⁰” (v. 930), es decir, con el desmembramiento: “she severed the head from his noble trunk for Tereus, tore the rest in parts, handles the still-warms limbs and sinews without averting her eyes¹¹¹” (v. 931–934) y preparación de sus hijos: “This part is thrown into a cauldron of boiling water; the other part is spitted and hisses as it roasts¹¹²” (v. 937–938), operación que produce también un humo negro que cubre toda la casa: “Black smoke laid siege to all the household gods¹¹³” (v. 939)

En resumen, frente al segmento (10) de la metamorfosis que plantea sólo en cuatro versos el desmembramiento y preparación de Itis, la tragedia de *Correr* amplifica este enunciado retomando los discursos, temáticas y procedimientos involucrados en

¹⁰⁸ “Aquí toda la noche sombras errantes gimen con voces salvajes; el sonido de las cadenas siendo arrastradas produce un ruido espantoso. Se dice que leones crueles gruñen allí; la cueva resuena con ladridos, la tierra tiembla, las diosas en discordia agitan antorchas funerales encendidas con fuego mortal. A menudo la multitud no enterrada ataca la sombra del repulsivo rey con latigazos [*Hic nocte tota voce ferali gemunt/ umbrae vagantes, strepitus horrendum intonant/ tractae cathenae. Fremere crudeles ibi/ fama est leones: saepe latratu specus/ reboat tremiscit terra, discordes deae/ quatiunt rogalis igne funesto faces./ Inhumata regis saepe despecti premit/ Manes flagellis turba*]”

¹⁰⁹ “Ha llegado la hora de vengar el lecho nupcial corrupto de una esposa casta y los crímenes y violaciones de mi esposo [*Tempus ulcisci venit/ thalamos pudici coniugis, stupra et scelus*]

¹¹⁰ “Eso sería piedad [*pietas vocetur illa*]”

¹¹¹ “Ella separó la cabeza de su noble tronco para Tereo, despedazó el resto en partes, manipula las todavía cálidas extremidades y tendones sin desviar sus ojos [*nobili trunco caput/ Tereo secatur, caetera in partis rapit,/ artus calentis tractat et fibras manu,/ nec flexit oculos*]”

¹¹² “Esta parte es arrojada a un caldero con agua hirviendo, y la otra es encendida y cruje mientras se asa [*pars haec aheni volvitur, aestu laticem/ miscente, at illa, verubus affixa, ingemit*]”

¹¹³ “Humo negro asedia los dioses del hogar [*fumus Penates obsidet totos niger*]”

la interacción producida entre el coro y el mensajero de *Tiestes*, en función de describir actos crueles que permiten suponer la influencia de la concepción medieval sobre sucesos negativos.

Quinto acto

Este último acto de la tragedia retoma la interacción general presente en *Tiestes* entre vengador que revela el crimen a su víctima, utilizando, en primer lugar, la correspondencia entre espacio físico y estado moral por medio de ajustes que evocan el ámbito cristiano, y acentuando, en segundo lugar, la condición vengadora del crimen.

El quinto acto de *Tiestes* inicia con un monólogo de Atreo que revela su constante insatisfacción por cumplir sus propios deseos, carencia incesante que nuevamente se inserta en los sentimientos condenados por la doctrina estoica (v. 888–891). Inmediatamente se muestra a Tiestes intentando alejar su anterior tristeza con un canto que se ve interrumpido por una espontánea inquietud: “¿Por qué me haces llorar, / dolor que surges sin motivo alguno?” (v. 943–944). Esta agitación interna se materializa en una serie de eventos que presagian el crimen de Atreo; entre ellos, la caída de elementos simbólicos: “De mi cabeza se han caído las rosas de la primavera” (v. 947), la anarquía de sus miembros: “No quieren mis manos obedecer” (v. 985–986) y el espacio dramático que se describe mediante un desorden que nuevamente permite plantear una relación de correspondencia entre ambiente físico y moral: “Apenas alumbraba el fuego; es más, el propio éter, pesado, desierto, se halla estancado entre el día y la noche... Se viene abajo la bóveda del cielo” (v. 990–993).

Esta serie de eventos hace referencia al crimen que Atreo se dispone a revelar a través de dos momentos: primero mediante la exposición de las cabezas de sus hijos y, luego de algunos intercambios, enunciando la propia fagocitación de éstos por Tiestes, enigmáticamente al principio: “Todo lo que de tus hijos ha quedado lo tienes tú y lo que no ha quedado lo tienes tú” (v. 1030–1031) y posteriormente de manera explícita: “Tú mismo te has comido a tus hijos en impío banquete” (v. 1034).

La reacción de Tiestes a esta declaración, luego de que Atreo incluso narre sus acciones vengadoras, comienza con invocaciones a distintas entidades, como los mares, dioses, infiernos y la noche (v. 1068–1071). Luego, en un extenso monólogo que expresa

su dolor, Tiestes solicita tanto la destrucción del mundo: “Tú, supremo rey del cielo, poderoso señor del etéreo palacio, envuelve al mundo entero en horripilantes nubes, provoca desde todas partes los combates de los vientos y trueno con violencia por doquier” (v. 1077–1080) como la propia: “arremete contra mí, haz pasar a través de este pecho tu llameante antorcha de tres puntos” (v. 1089–1090). Luego de esto, la tragedia finaliza anunciando una próxima venganza que permanece abierta: “TIESTES. Los dioses acudirán a vengarme: en manos de ellos, para que te castiguen, te ponen mis votos. ATREO. A ti, para que te castiguen, te pongo en manos de tus hijos” (v. 1110–1112).

Por su parte, *Procne* inicia inmediatamente con la inseguridad de Tereo, desechando el primer monólogo del vengador Atreo y el cántico de alegría de Tiestes: “What is preventing me from celebrating the feast day and troubles my inconstant mind with nameless fear?¹¹⁴” (v. 966–967). Este miedo también se materializa a través de distintos eventos simbólicos; entre ellos, la transformación del vino en sangre coagulada¹¹⁵, el llanto del marfil del templo, el brillo del altar, y una llama que incendia el palacio (v. 962–965), elementos todos que se condensan en la profanación de los ritos: “the desecration of rites is disturbing¹¹⁶” (v. 965–966). Al interior de esta serie de manifestaciones destaca el reemplazo de la caída de flores observada en *Tiestes* por la caída de la corona de Tereo: “suddenly my royal crown fell to the ground¹¹⁷” (v. 962), modificación que nuevamente fija el rol de esta figura como un rey que ha cometido acciones perversas.

Este procedimiento que describe la atmósfera por medio de eventos simbólicos se retoma totalmente del *Tiestes* e implica un giro respecto a la metamorfosis ovidiana donde no existe ningún tipo de estos presagios: “So Tereus, sitting alone in his high ancestral banquet-chair, begins the feast and gorges himself with flesh of his own flesh¹¹⁸” (v. 650–652). Se evidencia así nuevamente que Correr amplifica un segmento de dicho relato, particularmente el **(11)**, imponiéndole la estructura del último acto de *Tiestes*. De todas

¹¹⁴ “¿Qué me impide celebrar este día festivo y molesta mi inconstante mente con un innombrable miedo? [*Faestum diem celebrare quid vetat mihi/ animumque turbat mobilem incerto metu?*]”

¹¹⁵ Una posible referencia a la corrupción del momento de la transubstanciación del rito cristiano.

¹¹⁶ “La profanación de los ritos es preocupante [*piget tamen/ sacri nefandi*]”

¹¹⁷ “De repente, mi corona real cayó al piso [*repente cecidit regii capitis decus*]”

¹¹⁸ “Así que Tereo, sentado solo en su alta silla ancestral de banquetes, comienza el festejo y se harta él mismo con la carne de su propia carne”

formas, un elemento que sí se retoma de la metamorfosis es la existencia de una única revelación del crimen, a diferencia de la obra de Séneca donde Atreo utilizaba dos momentos. En efecto, Procne muestra la cabeza de su hijo al mismo tiempo que revela que Tereo lo ha devorado, no sin antes ocupar una expresión enigmática para declarar su crimen: “He is hiding inside you¹¹⁹” (v. 988).

La reacción de Tereo frente a estas declaraciones es similar a la de Tiestes en la tragedia de Séneca. A través de distintas apelaciones, esta figura llama a la destrucción del mundo, esta vez mediante términos cristianos que recuerdan el capítulo bíblico del diluvio: “Creator God, why do you allow such monstrous crimes? ... Send a flood over all the earth! Let destructive rivers from broken springs pass over!¹²⁰” (v. 993–996), y también a su propia destrucción: “Creator of the gods, aim your triple thunderbolt at my hateful self¹²¹” (v. 1000–1001). Notablemente, en este discurso Tereo solicita sufrir uno de los castigos extraídos desde la galería infernal expuesta en el primer acto, conectando así el desenlace de la tragedia con la caracterización del espacio propuesto por Diomedes en su inicio: “let the bird of Prometheus eternally attack my liver!¹²²” (v. 1053).

Finalmente, un elemento de este acto que no se observa ni en la metamorfosis ni en el *Tiestes* es el reiterado énfasis que pone el discurso de Procne para resaltar que su propio crimen corresponde a una venganza hacia Tereo. Esto se observa bien cuando Procne enumera las acciones perversas que éste ha realizado: “Rape virgins, make ready fictitious funerals and false tears, so long as some day you may be sick of your own wickedness!¹²³” (v. 1026–1028), enunciado que recalca el tipo de acciones de Tereo y que, por extensión interpretativa, permite observar el tipo de acciones que son dispuestas al interior de una tragedia en estrecho vínculo con la concepción de Isidoro. Más adelante, la tragedia finaliza con una serie de intercambios que evocan el final de *Tiestes* al dejar la venganza de

¹¹⁹ “[Itis] se esconde adentro tuyo [*in te latitat*]”

¹²⁰ “Dios creador, ¿por qué permites estos crímenes monstruosos? ¡Envía un diluvio sobre toda la tierra! ¡Que los ríos destructores de los manantiales quebrados nos sobrepasen! [*misce diluvio omnia:/ fluvii rapaces, fontibus ruptis, meent*]”

¹²¹ “Creador de los dioses, apunta tu triple trueno a mí mismo odioso ser [*me, me trisulco fulmine invisum pete,/ sator deorum*]”

¹²² “Que el pájaro de Prometeo ataque eternamente mi hígado [*ales Promethei tundat aeternum iecur*]”

¹²³ “Viola a vírgenes, crea funerales inventados y lágrimas falsas, hasta que un día estés enfermo de tu propia maldad [Virgines stupro opprime,/ comenta mortis funera et fletus para,/ dum te nequiciae pigeat aliquando tuae]”

Tereo abierta: “TEREUS. The Furies will pursue you! PROCNE. Itys alone will pursue his father¹²⁴” (v. 1060–1061).

En síntesis, este último acto retoma la interacción general observada en *Tiestes* entre vengador y víctima, continuando procedimientos como la descripción simbólica de sucesos además de distintos discursos de personajes que son ajustados al relato del mito escogido y elaborados mediante un matiz que evidencia el contexto cristiano de su autor.

Como se observa a partir del análisis general de los actos, Gregorio Correr imita pormenorizadamente el *Tiestes* de Séneca y la metamorfosis de Ovidio, retomando no sólo la interacción general planteada entre los personajes, sino también sus discursos, las figuras literarias empleadas en éstos y distintos procedimientos dramáticos de localización y caracterización de espacios; elementos todos que asumen generalmente nuevas connotaciones en relación al contexto de Correr. El hecho de que esta imitación consista en una modalidad de tipo transformadora se observa en la reorganización de todos estos aspectos hacia una coherencia interna que permite la configuración de una nueva tragedia sobre la que operan determinadas concepciones del género, como la condición elevada de figuras en relación a sus actos malvados observada en la reiterada fijación del rol de Tereo como rey perverso. Esta concepción, sumada a la de Boecio sobre la fortuna, también se exhibe en el discurso del coro, figura que conviene analizar a continuación.

Odas corales

Ya revisados todos los actos de la obra en relación a las fuentes imitativas que los sostienen y al giro que éstos plantean respecto a ellas, es necesario examinar también la composición imitativa de las distintas intervenciones del coro y el uso particular que Correr les imprime. Como ya se mencionó anteriormente, la figura del coro delimita los cinco episodios de la tragedia a través de discursos que comentan y anticipan la

¹²⁴ “TEREO. ¡Las furias te perseguirán! PROCNE. Itis perseguirá a su padre [Te. *Te te sequentur Furiae Pr. Ythis solus patrem*]

acción dramática, además de caracterizar reiteradamente a la figura de Tereo y de exponer un vínculo con la concepción medieval de Isidoro y Boecio. A continuación se revisarán con mayor detalle las cuatro primeras odas corales de *Procne* siguiendo estas ideas generales.

Primera oda

El primer discurso del coro en la tragedia se ocupa predominantemente de caracterizar de manera positiva la figura de Tereo, identificándolo con el personaje mítico Orfeo, hasta el punto de generar ironía dramática con respecto al episodio antecedente. Además, este coro matiza la transición de actos en la obra y anuncia eventos futuros, exhibiendo coherencia interna con el desarrollo global de la obra.

La primera oda coral interviene justo después de que la sombra de Diomedes ha anunciado la llegada de Tereo: “In the end I shall be favorable to the Thracian king: he may return. If only he had not wished to return!¹²⁵” (v. 61–62). Frente a esta afirmación, el coro inicia su discurso mediante una invocación a Neptuno, dios del mar, y a Eolo, dios del viento, para que permitan la llegada a salvo del rey: “Let Tereus appear without delay on his hastening ship, nor let the wind slacken in his sails until the tyrant reaches the Thracian harbor¹²⁶” (v. 79–81). El carácter de esta solicitud, que contrasta intensamente con los enunciados de Diomedes en el primer acto sobre acciones terribles, se observa también en la primera oda del *Tiestes* de Séneca cuando, luego de que Tántalo ha anunciado una serie de crímenes, el coro añora el estado de tranquilidad: “[algún dios] dirija aquí, benigno, su poder, y no deje/ que otra vez vuelvan en cadena los crímenes” (v. 132–134).

Sin embargo, a diferencia de la oda de *Tiestes* que versa sobre distintos dominios geográficos y sobre el tema de los deseos bajo la óptica estoica, la intervención del coro en la tragedia de *Correr* se focaliza predominantemente en una caracterización positiva de la figura de Tereo. En este sentido, su discurso caracteriza a tal personaje apuntando un supuesto incondicional compromiso con Procne que lo habría llevado, incluso, a arriesgar su vida: “entrusted his life to the sea on a fragile boat, unhesitating

¹²⁵ “Al final seré favorable al rey de Tracia: podrá volver. ¡Si sólo no hubiese deseado hacerlo! [*Tandem favebo Thracio regi: redeat./ redisse nollet!*]”

¹²⁶ “Dejad que Tereo aparezca sin retraso en su acelerada nave, y no dejad que el viento afloje sus velas hasta que el tirano alcance el puerto de Tracia [*Adsit actutum Tereus citata/ puppe, nec vellis cadat aura, donec/ thracios portus teneat tyrannus*]

despite the fickleness of the wind¹²⁷” (v. 83–86), riesgo soportado en función de su matrimonio: “O what devotion to his marriage! The warmth of their sacred marriage bed is nourished by a mutual torch¹²⁸” (v. 88–90).

Siguiendo esta caracterización, este coro inicia una identificación de Tereo con la figura mítica de Orfeo. Los versos 91–113 describen el conocido descenso de este poeta hacia el inframundo –espacio descrito por Diomedes en el primer acto– en busca de su esposa Eurídice, relatando el momento en que el encantamiento de su lira produjo un trastocamiento total de dicho espacio. Como apunta el coro, no sólo Caronte detuvo su barca y Tártaro su ladrido (v. 95–99), sino que los mismos sujetos señalados por Diomedes como castigados del infierno detuvieron el sufrimiento gracias a su música: “Thirsty old Tantalus takes no thought for the river water nor the bird for Tityus’ liver, and the wheel of Ixion stops rolling. Sisyphus, strangely, sits down on his rock; Aecus is dumbfounded; and with his wife Proserpine, ghastly Pluto...orders Lachesis to join together the threads of life¹²⁹” (v. 102–112). Inmediatamente después de describir estos efectos positivos, que vencen el dolor físico de los castigos infernales, el coro se encarga de vincular explícitamente a Orfeo con el rey de Tracia: “Let Tereus, of the race of the gods, be present, still more kindly than Orpheus¹³⁰” (v. 113–114). Esta identificación, sumada a la anterior caracterización positiva, genera ironía dramática pues se contrapone a la descripción del inframundo efectuada anteriormente por Diomedes y también a los sucesos efectivamente ocurridos, ya que, antes que rescatar a su esposa, como Orfeo a Eurídice, Tereo le ha mentido luego de violar a su hermana y, en vez de expresar el canto que detiene el sufrimiento físico, él mismo ha mutilado a Filomena. Como se verá, esta identificación entre Tereo y Orfeo permanecerá en las siguientes

¹²⁷ “Confió su vida a un frágil barco, sin dudar independiente de la inconstancia del viento [*pelago caput/ commisit fragili rate/ venti perfidia nihil/ cunctatus*”

¹²⁸ “¡Qué devoción a su matrimonio! La calidez de su sagrado lecho nupcial está alimentada por una antorcha mutua [*O qualis pietas thori! Nutritur face mutua/ sacrati thalami calor*]

¹²⁹ “El sediento y viejo Tántalo no piensa en el agua del río, ni el pájaro en el hígado de Tito, y la rueda de Ixión deja de girar. Sísifo, extrañamente, se sienta sobre su roca, Éaco está atónito, y con su esposa Proserpina, el espantoso Pluto ordena a Lachesis que reúna los hilos de la vida [*nec sitiens senex/ curat flumina Tantalus,/ non ales Ticii iecur/ hesitque Isonis rota./ Saxo Sisyphus insolens/ insedit, stupet Eacon,/et cum coniuge lurridus/ Pluton.../.../ Lachesim iubet/ vitae stamina nectere*”]

¹³⁰ “Permitid que Tereo, de la raza de los dioses, llegue de una manera todavía más agradable que Orfeo [*Adsit mitior Orpheo/ Tereus, caelicolum genus*]

intervenciones del coro pero modificará paulatinamente su valoración del rey según los nuevos sucesos que ocurren.

Otro elemento a considerar de esta primera oda coral es su función dramática: por un lado, la de introducir la próxima festividad de Baco que Procne usará para rescatar a Filomena y que será objeto central de la tercera intervención del mismo coro: “All thrace will dance to graceful measures of the zither, and the Thracians will festoon their temples with wreaths of flowers and fresh boughs; in their midst the festive god of joy will squat down¹³¹” (v. 128–134) y, por otro, la de conectar inmediatamente con la escena siguiente, donde se muestra el monólogo de Tereo acercándose a la ciudad: “Look, a ship in the distance, displaying the royal arms! Look, Tereus is at hand!¹³²” (v. 135–136).

Segunda oda

La segunda oda coral se enuncia luego de que Tereo ha mentido a Procne sobre los sucesos ocurridos a bordo y después de que ésta ha sufrido un desmayo. A grandes rasgos, esta oda resume en primer lugar la acción que acaba de ocurrir; en segundo lugar, enfatiza la inseguridad de los asuntos humanos siguiendo la línea de Boecio y Antonio Loschi; en tercer lugar, prolonga la caracterización de Tereo como Orfeo; y, en cuarto y último lugar, enfatiza los peligros del mar retomando la segunda oda coral de la tragedia *Medea* de Séneca.

El discurso de este coro inicia con una sentencia moral sobre la inconstancia de los asuntos humanos en relación a la dimensión de la fortuna, *topos* recurrente de la tragedia antigua que hace referencia en este contexto a la concepción de tragedia de Boecio y su materialización en el *Achilles* de Loschi: “No mortal pleasure lasts for long, nor will it ever last for wretched men; the Parcae grant us happy moments and take them away: fate, swiftly, is always snatching them away. No one is so fortunate as to complete the span of old age unscathed¹³³” (v. 300–304). En el mismo tono, el coro resume la acción recién

¹³¹ “Toda tracia danzará según los graciosos metros de la cítara, y los tracianos adornarán sus templos con coronas de flores y frescas ramas; al medio el dios festivo de la alegría se pondrá en cuclillas [*Omnis Thraca decentibus/ saltabit cytharae modis,/ templa et Bistonii tegent/ sertis et viridantibus/ ramis, in medio sidet/ faustus laeticiae deus*]”

¹³² “Mirad, ¡una nave en la distancia que posee el escudo real! ¡Tereo ha llegado! [*Puppi regia/ en arma praefixa, en Tereys adest, procul*]”

¹³³ “Ningún placer mortal dura mucho tiempo ni durará para siempre para los miserables hombres; las Parcas nos dan momentos felices y se los llevan: el destino, volando rápidamente, siempre los arrebató. Nadie es tan

ocurrida como un ejemplo de dicha sentencia, apuntando el radical cambio experimentado por Procne entre su ansiosa espera por Tereo y su actual luto por Filomena (v. 313–319).

Para enfatizar aún más la fuerza de las desgracias que aquejan a los humanos en general y a Procne en particular, el coro apunta la imposibilidad de revertir la muerte, utilizando nuevamente el relato de Orfeo: “Although Orpheus himself may strum plaintive notes on his tuneful lyre, insubstantial souls shall never see the gods above once they have begun to float in the single bark that bears them with plashing of oars...¹³⁴” (v. 319–324). Al continuar el vínculo establecido en la primera oda entre el poeta mítico y Tereo, este coro apunta que ni siquiera el rey, mediante su supuesto compromiso, ha podido rescatar a Filomena, enunciado nuevamente irónico por las acciones que éste efectivamente ha realizado. Así, la línea semántica que vincula a ambas figuras se consolida, aunque manteniendo todavía una valoración positiva que será desmentida más adelante.

Conviene destacar que esta reflexión general sobre la inestabilidad humana se materializa también al interior de esta oda en los peligros que conllevan los viajes en el mar, inquietud que se plantea como reacción al relato ficticio de Tereo donde, precisamente, una tormenta marítima acabó con Filomena. Para elaborar esta reflexión, Correr recurre a la segunda oda coral de la *Medea* de Séneca que narra la historia de Tifis, el primer navegante que se atrevió a surcar los mares. Según este coro, antes de su aventura los hombres no conocían el mundo (v. 309–311) y, por este motivo, vivían en plenitud (v. 329–332). La fundación de la navegación fue, según este relato, el motivo que provocó el peligro y la inseguridad mediante el desorden cósmico: “La nave tesalia perturbó las leyes/ del mundo, que estaba bien distribuido, / y domó los mares a golpes de remo. / volviendo las aguas motivo de espantos” (v. 335–339). Esta historia se dispone en la segunda oda coral de *Procne* de modo bastante similar, retomando la dislocación cósmica producida por la navegación:

afortunado como para completar una vida adulta indemne” [*Nulla mortales tenuit voluptas/ longa, nec unquam miseris tenebit:/ laeta dant nobis adimuntque Parcae,/ praepeti semper rapiente fato. Nemo tan foelix spacium senectae/ finit intactus*]

¹³⁴ “Aunque Orfeo mismo pueda rasguear notas lastimeras en su melodiosa lira, las almas sin substancia nunca verán a los dioses arriba una vez que han comenzado a flotar en la única barca que las lleva con el chapoteo de remos [*feriat licebit/ ipse vocali cythara querellas/ Orpheus, nunquam superos videbunt/ cum semel leves animae natarunt/ una quas vexis feriente remo/ cimba...*]

Tiphys, tamer of the unconquerable sea, was the first to discover new fates of death; before him, ships had not cut through the seas, nor had sailors feared the relentless waters. Each man lived securely on his peaceful lands; nor yet had the man of old, leaving his own shore and his homeland's harbors, come to know the mischances of the sea and its cruel rocks, so artfully hidden¹³⁵ (v. 325–333).

En este mismo sentido, la oda coral finaliza con una nueva sentencia moral que insta a evitar los peligros de la navegación, reforzando la inestabilidad de los asuntos humanos en una posible referencia al contexto veneciano que será expuesta con mayor detalle en las conclusiones del informe: “Let another man run hither and yon throughout the seas; let him see the rising and the setting of the sun; let him bring back tales of monsters and cruel struggles on the deep, chattering about them while safe beneath the shade. A little house and sweet tranquility will satisfy me; let not our old age count up the distant lands it has seen¹³⁶” (v. 350–356).

Tercera oda

La siguiente interacción del coro ocurre en medio del tercer acto, inmediatamente después de que Procne ha oído el relato de Pistus y ha enunciado el modo de liberar a Filomena: “I shall pretend to rave like a Bacchante: let this greater madness lie hidden¹³⁷” (v. 486). Esta oda imita el segundo coro del *Edipo Rey* de Séneca donde se invoca a Dionisio para que disipe la oscuridad de Tebas y se relata la historia de su poder mediante distintos episodios mitológicos. Aunque esta intervención retoma casi todos

¹³⁵ “Tifis, domador del inconquistable mar, fue el primero en descubrir nuevos destinos de muerte; antes de él, las naves no habían atravesado los mares, y los marinos no habían temido a las implacables aguas. Cada hombre vivía con seguridad en sus tierras pacíficas; y todavía el anciano, dejando su propia costa y los puertos de su tierra natal, no había conocido los infortunios del mar y sus crueles rocas, tan artificiosamente escondidas [*Typhis, invicti domitor profundi,/ mortis invenit nova fata primus:/ ante nec pontum secuere puppes,/ nec gravis fluctus timere nautae. Quisque securus placidis in agris/ vixerat, necdum senior marinos,/ littus egressus patriaeque portus,/ noverat casus scopulosque saevos/ arte latentis.*.]”

¹³⁶ “Que otro hombre corra de aquí para allá a través de los mares; que él vea la salida y puesto del sol; que traiga relatos de monstruos y luchas crueles en la profundidad, hablando sobre ellas mientras se encuentra a salvo bajo la sombra. Una pequeña casa y dulce tranquilidad me satisfarán; que nuestra edad adulta no cuente las tierras distantes que ha observado [*Currat hinc illinc alius per aequor,/ solis occasum videatque et ortus,/ monstraque et saevos pelagi labores/ garrulus tuta referat sub umbra./ Me domus dulci saturet quiete/ parva, nec terras numeret remotas/ nostra senectus*]”

¹³⁷ “Fingiré que deliro como una bacante; que esta gran locura se mantenga oculta [*Simulabo Bacchi: maior hic lateat furor*]”

sus aspectos de tal modelo, su discurso presenta una modificación significativa que se enmarca en la identificación de Tereo con Orfeo.

A diferencia de la oda del *Edipo Rey*, en el coro de *Procne* es el pueblo tracio el que invoca a Dionisio, ya no mediante un súplica que aboga por la ciudad, sino que expresando la alegría de sus ritos trianuales: “The rites of Bacchus, recurring every three years, call to us¹³⁸” (v. 487). La oda permite, por tanto, enmarcar la venganza de Procne en la fiesta de Baco y conecta de esta manera con la primera intervención del coro de la tragedia donde se anunciaba tal festividad.

El giro más significativo que realiza Correr en esta oda se observa en la adecuación del coro senequiano al espacio de Tracia mediante el relato mitológico de Orfeo que, esta vez, anuncia indirectamente la caída de Tereo. A diferencia del coro en *Edipo rey*, donde se menciona el episodio del desmembramiento de Penteo a manos de las bacantes: “después de destrozado el cuerpo de Penteo, las tíades, liberados del agujón sus miembros, contemplaron el crimen como algo ajeno” (v. 441–443), en la oda de Correr se realiza un guiño a tal relato mediante un enunciado que refuerza la localización de la tragedia ahora en el espacio de Tracia: “It is not here that the mother of unholy Pentheus defiles her hands, tearing his head from his shoulders; here is where the wretched Thracian matrons squandered the seed of Calliope, as the mourning woods groaned, immoral women expiating a crime worthy of perdition, with you its avenger¹³⁹” (v. 519–526). El hecho de que las odas anteriores hayan establecido la relación poética entre Tereo y Orfeo, sumado al disfraz de Procne como bacante, permite leer este enunciado como una anticipación poética de la acción dramática donde, así como las bacantes asesinaron a Orfeo, hijo de Caliope, Procne se dispone a destruir a Tereo. Además, la muerte de Orfeo por desmembramiento anticipa el carácter de las acciones que Procne efectuará sobre su hijo Itis. Finalmente, se observa con este enunciado que el coro modifica parcialmente su valoración de Tereo, cambio que ocurre radicalmente en su siguiente intervención.

¹³⁸ “Los ritos trianuales de Baco nos llaman [*Sacra thyoneo repetita triennia suadent*]”

¹³⁹ “No es aquí donde la madre del impío Penteo ensució sus manos, separando su cabeza de sus hombros; aquí es donde las desgraciadas matronas de Tracia dispersaron la semilla de Calliope, mientras los bosques de luto gimieron; mujeres inmorales expiando un crimen digno de perdición, contigo su vengador [*Mater Pentheos impii/ non hic commaculat manus./ avellens humeris caput./ Hic cum Calliope satum/ fudissent miserae matres./ moestum cum gemeret nemus/ digna pernicie scelus/ pendunt, vindice te, improbae*]”

Cuarta oda

La cuarta intervención del coro, enunciada luego de que Procne ha planeado su venganza, continúa la línea iniciada en la segunda oda sobre la Fortuna aunque, esta vez, otorga su ejemplificación mediante la inestabilidad de pensamiento de los reyes, particularmente a través de su impetuosa lujuria, tema que permite fijar nuevamente a Tereo como figura elevada malvada mediante una identificación mítica con la figura de Júpiter.

Este coro enuncia una sentencia sobre el comportamiento de reyes en relación al movimiento de la Fortuna que, mediante una caracterización indirecta hacia Tereo, se opone decididamente a la valoración de la primera oda donde se hacía referencia a su incondicional compromiso matrimonial: “Fortune with her whirlwind turns round the thoughts of kings; ambition and the favor of the mob capture them; excessive luxury and lust, luxury’s dread companion, drown the greater part of them¹⁴⁰” (v. 797–801). Este enunciado, que fija nuevamente el rol de Tereo como rey y adecúa por tanto su caracterización al criterio medieval de figuras monárquicas elevadas, se ve reforzado mediante un relato mítico que relaciona a Tereo con la figura de Júpiter en relación a su irrefrenable sexualidad que pone en riesgo la institución matrimonial, especialmente luego de conocer otras tierras: “Once upon a time Jupiter lived chastely...but when he broke the scepter of his father and was seated alone on empty Olympus, seeing the open lands beneath him, the expanses of the sea and the wandering stars, it was then that he began to cheat on Juno¹⁴¹” (v. 801–808). Como se observa, este relato plantea una correlación entre el viaje de Tereo hacia Atenas con su consiguiente infidelidad y la acción de Júpiter ocurrida luego del despliegue de poder sobre sus dominios. Profundizando este vínculo, el coro narra tres aventuras amorosas de Júpiter: su transformación en Anfitrión para seducir a Alcmena, en toro para conseguir a Europa y en un cisne para violar a Leda (v. 809–820), cambios todos

¹⁴⁰ “La fortuna con su torbellino altera los pensamientos de los reyes; la ambición y el favor de la masa los capturan; la excesiva lujuria y el placer lascivo, el terrible compañero de la lujuria, ahogan a la mayoría de éstos [*Animos regum turbine versat/ fortuna suo, rapit ambicio/ vulgique favor, pluris mergunt/ nimii luxus luxusque comes/ dira libido*]”

¹⁴¹ “Hubo una época en que Júpiter vivió castamente...pero cuando rompió el cetro de su padre y se sentó solo en el vacío Olimpo, observando las abiertas tierras debajo de él, la expansión del mar y las errantes estrellas; entonces comenzó a engañar a Juno [*Castus vixit/ Iuppiter olim, cum dicteo/ pauper in agro patrem fugeret./ ast ubi fregit scepra parentis/ vacuoque sedens solus Olimpo/ sub se terras vidita pertas/ tractusque maris et vaga sidera/ tunc Iunonem, fallere coepit*]”

que pueden ser leídos como referencias poéticas a los engaños de Tereo para conseguir sus objetivos con Filomena.

Luego de esta narración mítica de lujuria y engaños, el coro vincula a este dios con la figura del rey Tereo, apuntando a la violación de su cuñada Filomena: “Few are the kings who honor the sacred laws of chastity. No treaties of marriage hinder their passions –they despise marriage– no virgin is safe, even if a blood relative; their madness is prone to whatever is forbidden – and nothing is forbidden¹⁴²” (v. 820–826). Tal enunciado, que nuevamente establece el rol de Tereo como un rey malvado, evidencia ya una valoración negativa del coro hacia éste que se resume en una anticipación de su posterior caída, como se señala hacia final: “Few kings reach the last ages of life, and few escape a bloodless death¹⁴³” (v. 851–853).

Como puede observarse a partir de todo el análisis de las distintas odas corales, éstas instalan en la tragedia dos ideas medievales sobre el argumento del género: la concepción de Boecio sobre la Fortuna en relación a la caída de figuras elevadas y la de Isidoro sobre los crímenes de las mismas. Además, sus intervenciones presentan una descripción poética de Tereo a través de alusiones míticas que lo vinculan con Orfeo y Júpiter, y cumplen un rol general de producción de ironía dramática, anticipación y condensación de la acción, y de enunciación de sentencias morales.

Configuración de figura dramática: Medea y Procne

El último elemento imitativo a destacar de la obra de Gregorio Correr que cumple una función ampliamente relevante en la composición de su propia estructura trágica es la exposición que éste realiza del paulatino desarrollo de un plan de venganza en consonancia con la caracterización interna de la figura dramática que busca realizarlo,

¹⁴² “Pocos son los reyes que honran las sagradas leyes de la castidad. Ningún pacto matrimonial obstaculiza sus pasiones –menosprecian el matrimonio–, ninguna virgen está a salvo, incluso si es familiar; su locura es propensa a lo prohibido –y nada está prohibido [*Pauci reges/ sacrata colunt iura pudoris./ Non ullius foedera lecti/ animos tardant/ odere thoros./ nec cognato sanguine virgo/ tuta est; pronus furor in vetita/ vetitumque nihil!*]”

¹⁴³ “Pocos reyes alcanzas la última edad de la vida, y pocos escapan a una muerte sin sangre [*Pauci reges ultima vivunt/ tempora vitae, pauci sicca/ norte recedunt!*]”

aspecto retomado decididamente del personaje femenino protagónico de la *Medea* de Séneca.

La filiación entre estas figuras femeninas, además de ser mencionada por la última intervención del coro: “We believe in the wrathful acts which they say are of Colchis¹⁴⁴” (v. 946–947), es apuntada expresamente por la misma Procne: “Medea of Colchis stained her hands with the murder of her children; I shall add a greater crime to hers!¹⁴⁵” (v. 700-701). Tal vínculo se explica por su evidente cercanía temática –ambas son mujeres que asesinan a sus hijos para vengarse de sus esposos– y también mediante el uso de dos procedimientos dramáticos que Correr retoma de la configuración de dicho personaje: en primer lugar, un diálogo interior expresado mediante interrogaciones y órdenes de Medea hacía sí misma, y en segundo lugar, la relación discursiva que tal figura establece con la nodriza a través de las interpelaciones y descripciones en tercera persona realizadas por dicho personaje.

Durante la elaboración de su plan de venganza, Medea emite una serie de discursos que exhiben tendencia a la dialogicidad pues fragmentan la única identidad de la figura en dos o más conciencias que, al modo de distintos interlocutores, conversan entre sí. Este diálogo interior (Pfister 130) se configura a partir de interrogaciones auto referidas: “¿Es que no he de atacar al enemigo?” (v. 27), oraciones imperativas hacia zonas internas de sí, como su valor: “¡Si vives, oh valor, busca el camino /para vengarte en las entrañas mismas!” (v. 40–41) o su corazón: “¡Corazón, monta en cólera! ¡Vístete de furor para esta ruina!” (v. 51–52), además de sus propias exclamaciones de aliento: “¡Cobra ánimo, Medea! / Echa mano de todas tus fuerzas y tus artes” (v. 562–563). En estrecho vínculo con estas apelaciones internas, la figura presenta un rápido cambio de opinión entre distintas opciones de venganza y en torno a su realización efectiva: “¡Hijos que fuisteis míos, / los crímenes paternos castigaré en vosotros!/ Mi alma se horroriza. Yertos están mis miembros/ Mi pecho se estremece / ¿He de verter yo misma la sangre de mis hijos?” (v. 924–929).

¹⁴⁴ “Creemos en los actos vengativos que dicen que son de Colchis [*Credimus iras/ quascumque ferunt Cholchidos*]

¹⁴⁵ “Medea de Colchis ensució sus manos con el asesinato de sus hijos; yo añadiré un más grande crimen al suyo [*Maedea Colchis caede puerili manus/ maculavit. Addam maius huic sceleri scelus!*]”

Por su parte, en la segunda escena del tercer acto de *Procne* los extensos discursos de su figura protagónica exhiben igualmente exclamaciones autoreferidas: “Ah, wretched woman, you don’t even know in what place you may base your vengeance!¹⁴⁶” (v. 626–627), apelaciones imperativas hacia zonas internas de sí misma, como su ira: “Come on, rage –it’s almost there –a crime equal to his!¹⁴⁷” (v. 703) y también autointerrogaciones: “After acts such as there do you hesitate, wretched woman, to avenge his wickedness with an outrage of any kind?¹⁴⁸” (v. 748–749). Además de esto, Procne pondera abruptamente distintas alternativas para su plan de venganza, de un modo similar a la Medea senequiana: “I want to do this very deed that I fear, or an even worse one, if there is one. I don’t like my first mad plan. Let Tereus survive¹⁴⁹” (v. 693–695), evidenciando de este modo una caracterización que sigue intensamente aquella ocupada por el autor romano.

Sumado a este aspecto, la Medea de Séneca presenta una interacción dialógica particular con la figura de la nodriza que Correr retoma en *Procne*. En torno a este punto, pueden destacarse dos aspectos. En primer lugar, las interpelaciones de la nodriza a Medea, usualmente en función de tranquilizar su ánimo: “Calla, te ruego, y guarda/ las quejas en tu pecho dolorido. / El que sufre con ánimo paciente/ y en silencio los más fieros agravios, / triunfa por fin” (v. 150–153), consejos que usualmente implican un rápido intercambio entre ambas: “NODRIZA. Hija, detén el ímpetu furioso, / pues ni quiera y callada estás segura. MEDEA. La fortuna respeta a los valientes/ y oprimo a los cobardes” (v. 157–159); y, en segundo lugar, una serie de descripciones que hace la nodriza sobre Medea en sus momentos más críticos, utilizando la tercera persona: “La he visto, enfurecida, dirigirse a los dioses/ y hechizar a los cielos /.../ usa todas sus artes y escoge lo que siempre ella misma temiera. / Da rienda suelta a todos / los males misteriosos, secretos y recónditos” (v. 673–679). En la obra de Correr, la interacción entre Procne y la nodriza durante el tercer acto sigue este mismo modelo, como se observa en momentos donde la nodriza

¹⁴⁶ “¡Oh desgraciada mujer, ni siquiera sabes en qué lugar basar tu venganza! [*ha nescis, misera, / vindicta quo constet loco*]”

¹⁴⁷ “¡Vamos ira! ¡Casi llega, un crimen igual al suyo! [*Perge, furor, prope est, par est scelus*]”

¹⁴⁸ “¿Después de estos actos acaso dudas, desgraciada mujer, vengar esta maldad con un ultraje de cualquier tipo? [*Post ista dubitas sceleris ulcisci, misera, / per omne facinus?*]”

¹⁴⁹ “Quiero hacer este acto que me atemoriza, o incluso uno peor, si existe. No me gusta mi primer loco plan. Que Tereo sobreviva [*Hoc, hoc libet quod timeo, vel siquid mali/ est peius usquam: non placet primus furor. Tereus supersit*]”

interpela a Procne intentando calmar su pasión, como al inicio de la segunda escena: “Take that look of rage off your face or it will betray you¹⁵⁰” (v. 611), provocando igualmente en algunas ocasiones un rápido intercambio dialógico: “NURSE: You will die. PROCNE. I shall die avenged. NURSE: Concern for your good name should stop you. PROCNE: One’s good name does not go down to the shadowy realms...¹⁵¹” (v. 653–654). Además, la imitación de este procedimiento se comprueba cuando la nodriza describe a Procne en tercera persona durante sus momentos más agitados, señalando su estado interno acorde al plan de venganza: “What great fury is driving her? Look, her face twisted, a maddened mother glares cruelly at her son, then in turn at the face of her sister. Sorrow increases and overflows¹⁵²” (v. 677–680).

La imitación de estos procedimientos demuestra que Correr posee una alta consciencia acerca de la construcción de personajes dramáticos trágicos en base a Séneca, retomando así del autor romano una configuración discursiva que resalta la complejidad interna de una figura particular –a través del vaivén psicológico exhibido en su dialogo interior– e insertándola en su propia composición trágica en compañía de una figura auxiliar que aporta significativamente en su despliegue dramático.

En definitiva, a partir de todo el análisis efectuado en el presente capítulo, es posible concluir que Correr realiza una imitación que, basada en la metamorfosis de Ovidio, distintos textos de Séneca y una pequeña porción de una enciclopedia de Boccacio, redispone distintos elementos –como la historia dramática, los personajes, su interacción general, sus discursos y las figuras literarias empleadas en ellos– al interior de una estructura trágica estrechamente vinculada a las obras de Séneca en general y al *Tiestes* en particular, poseedora de una configuración estructural específica –que consiste en episodios, procedimientos dramáticos utilizados en ellos, odas corales con diversas funciones y una construcción particular de algunas figuras– mediante un

¹⁵⁰ “Saca la ira de tu rostro, o te traicionará [*vultum furoris pelle, ne prodat furor*]

¹⁵¹ “NODRIZA. Morirás. PROCNE. Moriré vengada. NODRIZA. La preocupación de tu buen nombre debiera detenerte. PROCNE. El buen nombre no baja a los dominios sombríos... [*NUT. Moriere. PR. Moriar ulta. NUT. Fama te moveat. PR. Non it ad umbras fama...*]

¹⁵² “¿Qué gran furia la conduce? Observa su rostro retorcido, una madre enloquecida mira con ira a su hijo, luego gira su cabeza hacia su hermana. El dolor aumenta y la inunda [*Quis tantus instigat furor?/ En, ora torquens, mater aspectu truci/ furibunda natum spectat, invicem quoque/ vultus sororis. Superat et crescit dolor*]

proceso que atrae en distintos momentos concepciones medievales sobre el género –como ideas de Isidoro de Sevilla y de Boecio– actualizando además diversos aspectos de la imitación hacia el contexto particular de Correr, especialmente hacia alusiones del ámbito cristiano. En otras palabras, este proceso imitativo no se realiza de manera mecánica sino que, al contrario, exhibe una redistribución de elementos que produce una coherencia interna que se pone al servicio de componer una nueva tragedia cuyas alternativas constituyen, necesariamente, una toma de posición implícita en el ya ilustrado contexto de reconfiguración genérica.

CONCLUSIONES: ¿TRAGEDIA VENECIANA?

En la epístola de 1433 a Cecilia Gonzaga, Gregorio Correr apuntó con orgullo que la lectura de *Procne* emocionó a su maestro Vittorino hasta las lágrimas: “I wrote the tragedy Progne in my eighteenth year, and after I had written it, there was nothing Vittorino did not hope from me. As he read it tears poured from his eyes¹⁵³” (104). Dicha aprobación en el ámbito escolar inició un juicio positivo que estableció a *Procne* como una composición trágica exitosa según el horizonte de expectativas contemporáneo, evidenciando así su impacto en el panorama teórico de la tragedia a partir de una concepción particular del género.

Esta valoración se observó también en la circulación posterior de su manuscrito. En 1558, más de cien años después de la escritura de la obra, el miembro de la academia veneciana Giovanni Ricci publicó esta tragedia sin incluir el nombre de su autor, añadiendo una dedicatoria a Francisco de Vargas, embajador del rey español en sus tierras. En 1561, Ludovico Domenichi tradujo esta edición al italiano y la publicó bajo su propio nombre. Cinco años después, en 1566, los *dons* de la iglesia católica prepararon un montaje de *Procne* para la reina Isabel I. Luego de más de setenta años de esta producción, en 1639, la edición latina se reimprimió en Roma sin modificaciones sustanciales. Ya en el siglo XVIII, el médico holandés Gerard Nicolas Heerken publicó fragmentos de *Procne* en su obra *Icones* de 1787 señalando haberlos encontrado en un monasterio alemán y describiéndolos como parte de la obra perdida *Tereus* del poeta romano del periodo de Augusto, Lucio Vario, afirmación que fue desmentida por el funcionario de la Biblioteca Marciana Jacopo Morelli, quien tenía acceso directo a los manuscritos de Correr (Berrigan *Latin tragedy* 6 y *Gregorii Corrari* 17–19). Esta extensa circulación de la obra no hace otra cosa que reafirmar el juicio positivo de Vittorino sobre *Procne* como una composición exitosa, incluso susceptible de ser confundida durante su recepción con una obra de la Antigüedad.

Como se ha visto a lo largo de este informe, tal forma trágica responde a una composición dinámica que, mediante una imitación transformadora, ecléctica y

¹⁵³ “Escribi la tragedia *Procne* a mis dieciocho años y, luego de haberla escrito, no había nada que Vittorino no esperara de mí. Mientras la leía, caían lágrimas de sus ojos”

disimuladora, integra elementos de la tradición antigua, medieval y humanista, permitiendo observar un dominio general de Correr sobre procedimientos temáticos, estructurales y argumentales senequianos.

A partir del análisis dramático–textual es posible apuntar globalmente que Gregorio Correr selecciona una porción específica de la metamorfosis ovidiana como presente de su tragedia *Procne*, concentrando así la acción desarrollada en su interior y también sus estructuras de tiempo y espacio. Esta decisión, que permite la exposición dramatizada de una historia antes narrada y que involucra por ello el uso de sólo ciertos personajes como figuras dramáticas, es tomada en función de imitar una forma trágica basada en el *Tiestes* de Séneca cuyas características plantean una estructura segmentada en actos – que Correr imita con especial dedicación en el caso del primero, el cuarto y el quinto– intercalados a su vez por un coro que cumple las funciones de anticipar, describir y condensar la acción, declarar sentencias morales, y caracterizar figuras mediante alusiones míticas. Además de todo esto, la composición de *Procne* exhibe una imitación de otras obras senequianas, como el *Edipo rey* y la *Medea*, que ofrecen aspectos involucrados en la construcción de distintos segmentos del coro, aunque reelaborados en función de su coherencia interna, y que aportan en la configuración dramática del personaje protagónico femenino. Todos estos elementos, sumados a la imitación de discursos, interacciones entre personajes, procedimientos dramáticos e incluso figuras literarias, muestran que Correr reorganiza una serie de aspectos que se subordinan a una única configuración estructural elaborada en función de exponer el relato ovidiano a través de una forma de tragedia concebida a partir de Séneca.

Esta imitación de la forma senequiana, que impone ciertas convenciones y restricciones a la historia de la metamorfosis, adquiere además connotaciones teóricas particulares debido al momento de reconfiguración contemporáneo que atraviesa el género de la tragedia entre las ideas medievales y la reflexión e imitación humanista. Bajo esta óptica, las alternativas escogidas por Correr se instalan en determinadas tradiciones de ciertos autores medievales, que corresponden a su vez a recepciones de teorizaciones anteriores, desechando al mismo tiempo otras perspectivas sobre el género. En este sentido, puede establecerse que *Procne* continúa el movimiento

iniciado con las imitaciones creativas humanistas que privilegia la especificidad formal dramática como aspecto prototípico de la tragedia, además de prolongar el criterio sobre la condición elevada de sus personajes. La elección del mito de Procne como historia dramática, fuente mítica que por sí misma constituye un elemento significativo de la concepción del género que esta tragedia plantea, permite incorporar además distintos argumentos especulados por la tradición medieval, como la predilección temática por sucesos negativos encarnada en la venganza de Procne, la definición de Isidoro sobre acciones criminales de reyes malvados observada en la caracterización de Tereo, y la reflexión del coro sobre tales figuras en relación al movimiento de la Fortuna expuesta por Boecio. Finalmente, conviene señalar que esta tragedia, al igual que las imitaciones humanistas anteriores, complejiza la única trayectoria medieval de la acción pues, debido a su condición de texto dramático, dicho recorrido se fundamenta ahora en la perspectiva particular de una figura y no depende de una visión unívoca externa.

Esta composición imitativa de *Procne* constituye en este contexto una tercera propuesta particular sobre la concepción del género de la tragedia cuyas características principales se vuelven elementos disponibles para ser retomados o desafiados por las siguientes creaciones trágicas. Siguiendo esta idea, vale la pena mencionar tres aspectos exhibidos en *Procne* que la tradición posterior retoma. En primer lugar, el principio de concentración que afecta el tiempo y el espacio, invitando al soporte dramático a la representación de una única acción acotada en torno al inicio, desarrollo y desenlace de su conflicto, alternativa que excede el género trágico y llega a constituir un punto fundamental del drama en general. En segundo lugar, la técnica de correspondencia entre espacio físico y estado moral, procedimiento senequiano usado ampliamente durante la Inglaterra isabelina como puede observarse, por ejemplo, en el inicio de *Hamlet* de William Shakespeare. Y en tercer lugar, la configuración discursiva de una figura dramática por medio del diálogo interior, técnica también extraída de Séneca cuyo uso posterior puede encontrarse, entre otros personajes, en la figura de Fausto de la tragedia de igual nombre de Christopher Marlowe.

Ya delimitada la concepción implícita que plantea *Procne* en el panorama de reconfiguración del género de la tragedia, conviene preguntarse ahora sobre el

intercambio simbólico que ésta puede haber establecido con su contexto de enunciación, interrogante que exige atraer nuevamente como marco el interés contingente de los humanistas por el mundo de la Antigüedad. El informe finalizará apuntando ideas tentativas sobre este punto que buscan abrir nuevas líneas de interpretación de la tragedia en base a la reconstrucción del horizonte histórico de Gregorio Correr.

Durante la modernidad temprana, Venecia fue una república imperial. Aunque sus límites geográficos fluctuaron constantemente, sus dominios se extendieron al menos sobre el noreste del mar Adriático en zonas como Dalmacia y Albania, sobre las Islas Jónicas y en una considerable porción del oeste de Grecia. Las varias denominaciones contemporáneas que recibieron estos territorios –*terre da mar, stato di mare, stato da mar o stati oltremare*– enfatizaban particularmente el carácter marítimo de sus dominios (Arbel 125) y se explicaban por la necesidad a la que se enfrentaban los venecianos de navegar extensos trayectos para acceder a tales zonas.

Esta distancia física tenía un correlato cultural: los venecianos percibían sus terrenos de ultramar como una esfera social distinta de la propia (Arbel 127), diferencia que encontraba su fundamento en, al menos, tres puntos. En primer lugar, en la variación lingüística de tales territorios, donde se hablaba griego y croata frente a la mediana estabilidad proporcionada por el italiano y sus dialectos; en segundo lugar, en los varios cultos y prácticas religiosas halladas en su interior que se oponían al dominio de la iglesia católica romana; y en tercer lugar, en la organización social general, dimensión que involucraba diferencias en los tipos de moneda, medidas, códigos legales e instituciones públicas (Arbel 128).

Sostener a la lejanía estos territorios culturalmente diferentes exigía un enorme esfuerzo. Para ello, la república veneciana había organizado una extensa red de dominación imperial cuyo eje central eran los *rettori*, hombres escogidos por los consejos públicos para servir durante dos años como mediadores entre las colonias y la ciudad. En su control de estos territorios, los *rettori* debían mantenerse fieles al estado veneciano mediante el cumplimiento de una serie de normativas como, por ejemplo, la prohibición de contraer matrimonio con mujeres de los territorios colonizados durante su ejercicio del cargo (O'Connell 57). No obstante, su instalación en las colonias,

que en muchos casos requería necesariamente de una red de contactos maritales, comerciales y familiares, los sometía a una gran tensión entre lo público y lo privado.

En una época donde la navegación se encontraba atravesando un paulatino proceso de tecnificación para ser considerada un arte (McManamon 307), este extenso imperio marítimo generaba que una parte integral de la identidad de Venecia residiera en apuntar a dicha república como la dominadora natural y absoluta del mar (O'Connell 17). Posiblemente el énfasis que asigna esta tragedia a la dimensión marítima –mediante una primera oda coral que resalta los riesgos aceptados por Tereo al navegar hacia Atenas, un relato ficticio del mismo que ilustra las consecuencias de los peligros en el mar y una segunda oda que menciona a Tifis como fundador de la navegación– adquiere en este contexto la función de referir poéticamente a la geografía veneciana. Además, puesto que los abusos de Tereo se enmarcan en una contraposición de espacios establecida por la misma figura entre Tracia y Atenas, donde el primero se describe como lugar de leyes (v. 150–152) y el segundo como espacio religioso de sacrificios (v. 178–182), es factible señalar que esta tragedia incorpora imágenes de la jurisdicción de los *rettori* sobre esos territorios *otros*, ilustrando, en la línea pedagógica de Donato, las consecuencias de una acción prohibida a tales administradores: el matrimonio con una mujer extranjera; esto es, aquello de lo que un *rettore* debe alejarse. De confirmarse esta línea de interpretación se vería reforzado el rol político que cumplió el humanismo en Venecia, y se consolidaría, además, la idea de que la recepción de la Antigüedad se efectúa durante esta época en función de impulsar los intereses políticos de las emergentes ciudades italianas.

Este informe comenzó instalando el panorama humanista de recepción de la Antigüedad que, en su tipo imitativo textual desplegado en tres modalidades –transformadora, ecléctica y disimuladora– funcionaba como sostén teórico en la composición de *Procne*. A partir de una exposición que proponía la existencia de una imitación disimuladora que intentaba ocultar ciertos modelos narrativos para recalcar la adhesión de esta obra al género de la tragedia, el trabajo expuso seis aspectos de la especulación medieval sobre tal género que operaron como trasfondo e influencia en la reflexión e imitación creativa humanista del mismo, planteando la existencia de un

momento de progresiva reconfiguración que permitía suponer que la composición de Gregorio Correr implicaba necesariamente una toma de posición en este debate. Siguiendo esta idea, el tercer capítulo se encargó de analizar textualmente la obra dramática para evidenciar su composición imitativa y las implicancias que esta forma trágica asumía en el señalado contexto. A partir de este trabajo puede concluirse que, a medio camino entre concepciones medievales y humanistas sobre el género, aunque con una clara predilección por la forma dramática senequiana, Gregorio Correr retoma imitativamente una serie de elementos de diversas fuentes, entre los que se cuentan estructuras dramáticas, personajes, procedimientos, discursos e incluso figuras retóricas, que adquieren una coherencia unitaria en la composición de una nueva tragedia –la tragedia de Procne– que constituye a su vez un eslabón particular en la extensa cadena de configuración histórica de este tan fundamental género en la historia de la literatura y el drama.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. Trad. Ángel Chiclana. Madrid: Espasa Austral, 2010.
- Arbel, Benjamin. "Venice's Maritime Empire in the Early Modern Period". *A Companion to Venetian History, 1400–1797*. Ed. Eric. R. Dursteler. Leiden; Boston: Brill, 2013, pp. 125–254.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974
- Batsone, William W. "Provocation: the point of reception theory". *Classics and the uses of reception*. Ed. Charles Martindale y Richard F. Thomas. Oxford: Blackwell, 2006, pp. 14–20.
- Berrigan, Joseph R y Tournoy, Gilbert. "Gregorii Corrarri Veneti Tragoedia, cui titulus Progne: a critical edition and translation". *Humanistica Lovaniensia*. 29 (1980): 13–99
- Berrigan, Joseph R. "Latin tragedy of the Quattrocento". *Humanistica Lovaniensia*. 22 (1973): 1-9
- . "Portrait of a venetian as a young poet". *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies, St. Andrews, 24 August to 1 September 1982*. Ed. I. D. McFarlane. Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies University Center at Binghamton, 1986
- . "The Libellus Fabellarum of Gregorio Correr". *Manuscripta*, 19 (1975): 131-138
- Boccaccio, Giovanni. "Genealogie deorum gentilium libri". *Biblioteca Italiana*, http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit000673. 4 de Enero de 2017.
- Boecio. *La consolación de la filosofía*. Trad. Pablo Masa. Buenos Aires: Aguilar, 1973
- Burckhardt, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia*. Trad. Ramón de la Serna y Espina. Madrid: Biblioteca Edef, 1982.
- Burke, Peter. *El renacimiento europeo*. Trad. Magdalena Chocano Mena. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *El renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Trad. Antonio Feros. 2da ed. Madrid: Alianza, 1986.
- Correr, Gregorio. "Letter to the virgin Cecilia Gonzaga, on Fleeing this worldly Life". *Her Immaculate Hand. Selected Works By and About The Women Humanists of Quattrocento Italy*. Ed. Margaret L. King y Albert Rabil, Jr. New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies State University of New York at Binghamton, 199, pp. 91-105.

---. "Procne". *Humanist tragedies*. Trad. Gary R. Grund. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2011, pp. 110–187

De Sevilla, Isidoro. *Etimologías*. Trad. José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de autores cristianos: Madrid, 2004.

Fyler, John M. "The medieval Ovid". *A companion to Ovid*. Ed. Peter Knox. Chichester/Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 411–422.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989

Goeing, Anja-Silvia. *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater. The Vitae of Vittorino da Feltre and the Spirit of Humanism*. Trad. Deanna Stewart. Dordrecht; Heidelberg; New York; London: Springer, 2014.

Golden, Leon. "Reception of Horace's Ars Poetica". *A companion to Horace*. Ed. Gregson Davis. Chichester/Malden, MA: Blackwell: 2010, pp. 391–413.

Gomá Lanzón, Javier. "La imitación de los Antiguos y la imitación de la Naturaleza como fundamento cultural del Renacimiento". *Imitación y Experiencia*. Barcelona: Taurus, 2015.

Grimal, Pierre. "Tántalo". *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 1979

Grund, Gary. "Introduction". ed. *Humanist Tragedies*. Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Guastella, Gianni. "Seneca rediscovered: recovery of texts, reinvention of a genre". *Brill's companion to the reception of senecan tragedy. Scholarly, theatrical and literary receptions*. Ed. Eric Dodson–Robinson. Leiden; Boston: Brill, 2016, pp 77–100

Hardwick, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Herrick, Marvin T. *Italian tragedy in the Renaissance*. Urbana: The University of Illinois Press, 1965

Horacio. *Odas. Canto secular. Epodos*. Trad. José Luis Moralejo. Madrid: Gredos, 2007.

---. *Sátiras, epístolas, arte poética*. Trad. José Luis Moralejo. Madrid: Gredos, 2012.

Jauss, Hans Robert. "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria". *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Ed. Hans Ulrich Gumbrecht. Trad. Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León. Salamanca: Anaya, 1971, pp. 37–114.

Johnson, Paul. *El renacimiento*. Trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona: Mondadori, 2001.

Kelly, Henry Ansgar. *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the Middle Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

King, Margaret L. "The Venetian Intellectual World". *A Companion to Venetian History, 1400–1797*. Ed. Eric. R. Dursteler. Leiden; Boston: Brill, 2013, pp. 71-614.

Kriesel, James C. "Boccaccio and the early modern reception of tragedy". *Renaissance Quarterly*. 69. 2 (2016): 415–448

La Biblia Latinoamérica. Edición Pastoral. Madrid, Editorial Verbo Divino, 2002.

Loschi, Antonio. "Achiles". *Humanist Tragedies*. Trad. Gary Grund. Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Mann, Nicholas. "Orígenes del humanismo". *Introducción al humanismo renacentista*. Ed. Jill Kraye. Trad. Lluís Cabré. España: Cambridge University Press, 1998, pp. 19–40.

Martindale, Charles. "Introduction: thinking through reception". *Classics and the uses of reception*. Ed. Charles Martindale y Richard F. Thomas. Oxford: Blackwell, 2006, pp. 1–13.

Mayer, Roland. "Seneca redivivus: Seneca in the medieval and renaissance world". *The Cambridge companion to Seneca*. Ed. Shadi Bartsch y Alessandro Schiesaro. New York: Cambridge University Press, 2015, pp. 277– 288.

McLaughlin, Martin L. *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

McManamon, John M. "Res nauticae: Mediterranean seafaring and Written culture in the Renaissance". *Traditio*. 70. (2015): 307–367.

Mussato, Albertino. "Ecerinis". *Humanist Tragedies*. Trad. Gary Grund. Cambridge, Harvard University Press, 2001.

O'Connel, Monique. *Men of Empire. Power and negotiation in venice's maritime state*. Maryland: The John Hopkins University Press, 2009.

Ovid. *Metamorphoses*. Trad. Frank Justus Miller. Cambridge: Harvard University Press, 1916.

Pfister, Manfred. *The theory and analysis of drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Pigman III, G.W. "Versions of Imitation in the Renaissance." *Renaissance Quarterly* 33.1 (1980): 1-32.

Platón. *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Trad. M. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero. Gredos: Madrid, 1988

Potolsky, Matthew. *Mimesis*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2006.

Reiss, Timothy J. "Renaissance theatre and the theory of tragedy". *The Cambridge history of literary of literary criticism. Volume III. The Renaissance*. Ed. Glyn. P. Norton. Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo: Cambridge University Press, 1999, pp. 229–247

Séneca. "De la brevedad de la vida". *Diálogos I*. Trad. Antonio Tursi. Buenos Aires: Losada, 2007.

---. *Diálogos II. De la ira*. Trad. Antonio Tursi. Buenos Aires: Losada, 2010.

---. *Epistolas morales a Lucilio II*. Trad. Ismael Roca Meliá. Madrid: Gredos, 1989.

---. *Medea*. Trad. Valentin García Yebra. Madrid: Gredos, 1964

---. *Tragedias*. Trad. Jesús Luque Moreno. Madrid: Gredos, 1980

Ullman, B. L. *Studies in the Italian Renaissance*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1973

Witt, Ronald G. *In the footsteps of the ancients. The origins of humanism from Lovato to Bruni*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2000.