

DETRÁS DEL TELÓN TEORÍA POLÍTICA Y LITERATURA EN MAQUIAVELO

Por Martín Unzué

UBA - Facultad de Derecho; UBA - Facultad de Ciencias Sociales; UNCo - CURZA

RESUMEN

La obra de Maquiavelo suele ser abordada desde el campo de la teoría política, donde sus aportes han sido incorporados a la selecta biblioteca de los pensadores clásicos, es decir, aquellos que desarrollaron obras capaces de recibir constantes relecturas sin perder fuerza teórica o vigencia a pesar del paso del tiempo. Sin embargo, el florentino también fue un importante productor de obras literarias, las que le aportaron enorme éxito entre sus contemporáneos. El análisis de algunas de sus principales producciones en este campo, como las obras teatrales *La Mandrágora*, *Clizia* o el breve relato *Belfagor archidiablo*, que proponemos en este texto, busca recuperar esas producciones, en buena medida abandonadas como objeto de análisis por parte de la ciencia política, buscando realizar una nueva lectura enriquecedora del Maquiavelo teórico, en todo consistente con el autor literario.

Palabras clave: Teoría política, teatro, Maquiavelo.

ABSTRACT

Machiavelli's work receives, mainly, approaches from the political theory studies. In that field, his contribution has been included among the most selected classical authors, those who developed texts that have been constantly revisited without losing their theoretical vigor nor their validity. But the Florentine was also an important writer, who gain celebrity among his contemporaries with his dramatic pieces. The analysis of some of these, such as *La Mandragora*, *Clizia* or the brief tale *Belfagor archidiavolo*, which we propose in this paper, aims to recover this productions as an object of study for political science, on the conviction that a new reading could be made to search the consistencies between Machiavelli's theoretical works and his literature.

Key words: Political Theory, Theater, Machiavelli.

Recibido: 26/04/05

Evaluado: 01/05/05

El año 1512 va a marcar el derrumbe de la república de Florencia y el regreso de los Médici al poder. Este vuelco es una suerte de restauración que clausura una etapa clave en la vida política de la ciudad: aquella iniciada en 1494, sólo dos años después de la muerte de Lorenzo de Médici, con la llegada del Rey de Francia Carlos VIII a la península itálica. La intervención francesa había causado la expulsión de toda la familia gobernante de la ciudad, la posterior y breve intervención del fraile Savonarola y el desarrollo de una muchas veces dubitativa República con el gonfaloniero Piero Soderini a la cabeza, quien era amigo y guía de Maquiavelo.

Podemos afirmar que los hechos que precipitan la crisis de la República Florentina evolucionan rápidamente. El Papa Julio II revierte todo el sistema de alianzas de la región firmando la paz con Venecia y ello significa que la república, que se había convertido en una aliada de los franceses, comienza a peligrar¹.

No casualmente, Maquiavelo había sido enviado en misión oficial a Francia en 1510, de donde regresa con la convicción de que una guerra entre el papado y ese reino resultaba inminente, y que su ciudad se vería envuelta en ella. Retornará a Francia en misión oficial un tiempo después, pero nuevamente sin demasiado éxito.

La tensión en aumento alcanza su cenit en abril de 1512, con la batalla de Ravenna, que pone a los españoles, al papado y a los Médici, en las puertas de Florencia.

Las dimisiones en la república permiten una situación de compromiso, que prepararán el terreno para un rápido desenlace. Se permite el retorno de los miembros de la antigua familia gobernante a la ciudad en calidad de ciudadanos comunes y se elige a un nuevo Gonfaloniero, pariente de éstos. Al cabo de unos escasos meses, en septiembre, los partidarios de la noble familia ocupan el poder y decretan el fin de la república².

Este retorno impacta fuertemente en la vida de Nicolás Maquiavelo, quien rápidamente pierde el empleo que había tenido durante catorce años en la segunda cancillería de la ciudad, y se encuentra súbita e inesperadamente, condenado a una prolongada inactividad. La mayor parte de las correspondencias conservadas hacen pensar que la privación del empleo fue sorpresiva para Maquiavelo. Pero sus desgracias no terminarían allí. Pocos meses después de haber sido condenado a permanecer en la periferia de Florencia, es sospechado de conspirar contra el nuevo gobierno aristocrático, lo que lo lleva a la prisión donde será torturado en febrero de 1513. Su relativamente veloz liberación se deberá en buena medida a las gestiones de su amigo Francesco Vettori. Así en marzo, en medio de un clima de fiesta popular celebrando la llegada del cardenal Giovanni de Médici al pontificado (con el nombre de León X), Maquiavelo recupera la libertad. En una célebre carta del 13 de marzo de ese año, dirigida a su amigo Vettori, le agradece sus gestiones y espera que “la suerte”³ no le siga infligiendo tales injurias.

Las consecuencias inmediatas de su nueva situación serán las dificultades económicas, y el enorme tiempo disponible que permitirá, paradójicamente, que buena parte de su experiencia política práctica se traduzca en reflexión teórica. Mudado forzosamente a una zona rural, en Sant’ Andrea, allí escribirá *El Príncipe*, *Los Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio*, *El Arte de la Guerra*,

¹ La Liga de Cambray (1508) había unido a la Francia de Luis XII, con Maximiliano el emperador, Fernando de Aragón y el papa Julio II, todos enfrentados a Venecia. Pero poco después, el papa comienza a entender que la presencia e influencia de los franceses en la península no es buena, y reformula todo el sistema de alianzas promoviendo la llamada “Santa Liga” (a partir de 1511) que reúne a Venecia, España e Inglaterra con el Papado, para enfrentar a los franceses. Esta nueva realidad dejará a Florencia en una difícil posición.

² En una carta de septiembre de 1512, Maquiavelo relata los sucesos que llevaron al retorno de los Médici a Florencia. Es de destacarse que el tono con el que se refiere a la aristocrática familia no deja de ser de alabanza. Maquiavelo escribe: “*se promulgó una ley mediante la cuál se devolvieron a estos magníficos Médici todos los honores y grados pertenecientes a sus antepasados*”. Si bien su compromiso con la República había sido claro, ante el fin de ésta, Maquiavelo se muestra muy dispuesto a ponerse al servicio de los Médici. La carta se encuentra en *Cartas Privadas de Nicolás Maquiavelo*, op. cit. pág. 50 y ss.

³ Sobre la personificación de “la suerte” o “la fortuna” hemos trabajado en “*Una mirada introductoria sobre la obra de Nicolás Maquiavelo*” op. cit.

producciones nacidas a lo largo de esta forzada inactividad laboral a la que lo condena la nueva situación política. Pero en paralelo con las extraordinarias reflexiones teóricas de las obras mencionadas, que han hecho de Maquiavelo un precursor en el tratamiento moderno del problema del poder, también encontramos incursiones por el terreno literario, con obras teatrales excepcionales como *La Mandrágora* o en menor medida *Clizia* y relatos como el de *Belfagor el archidiablo*. Estos trabajos han pasado mucho menos advertidos para la teoría política, a pesar de haber contado, algunos de ellos, con una enorme repercusión entre los contemporáneos de Maquiavelo⁴. Es cierto que el mismo florentino los consideró un mero pasatiempo. Recordemos como en el prólogo de *La Mandrágora* sostiene: “*si esta materia no es digna, por ser demasiado ligera, de un hombre que quiere parecer sabio y prudente, perdonadle por eso, que trata de hacer con esos vanos pensamientos más llevadera su triste existencia porque no tiene, fuera de eso, dónde volver los ojos; que le ha sido vedado mostrar su virtud en otro tipo de empresas al no premiar sus fatigas*”⁵. Pero este párrafo tiene, claramente, una doble lectura. La queja, la pena por estar alejado de la acción política y dedicada a estas materias “ligeras”, pero también la confesión, de que es, en éstas obras, donde vuelca su virtud.

De aquí se desprende la necesidad de hacer una lectura política de las llamadas “obras literarias” de Maquiavelo, que no hacen más que reproducir, poniendo en escena, representando y recreando, a veces utilizando el humor y la ironía, las concepciones políticas desarrolladas en sus obras teóricas. Este es el extraordinario interés que presenta la lectura de este teatro para la comprensión de la dimensión política del pensamiento del autor. El teórico político se oculta, aunque poco disimuladamente, detrás del escritor.

LAS LLAMADAS “OBRAS LITERARIAS”

En el presente trabajo nos centraremos en las tres obras que hemos mencionado. En primer lugar, *La Mandrágora*, una obra de teatro excepcional desde todo punto de vista. Escrita en 1518, es un claro intento por reírse y denunciar la crisis y la decadencia de Florencia.

En segundo lugar, *Clizia*, una obra posterior que, si bien para algunos críticos no muestra la misma creatividad que *La Mandrágora*, y en parte esto es por ser tributaria de *Casina* de Plauto (de la que incluso reproduce ciertas escenas), no deja de presentar o reproducir muchos de los conceptos políticos del autor.

En tercer lugar, analizaremos la fábula de *Belfagor*, un breve relato cómico que vuelve sobre la crítica social al mundo florentino en decadencia.

LA MANDRÁGORA, UNA OBRA EXCEPCIONAL

El gran interés de esta breve obra desarrollada a lo largo de cinco actos, se encuentra en la formidable capacidad de Maquiavelo para ejercer su virtud teórica utilizando como medio el teatro satírico.

⁴ Esa acogida favorable que tuvieron las obras literarias del autor, y en especial sus obras de teatro, contrasta, curiosamente, con la fría recepción de *El Príncipe*, por lo menos hasta la muerte de Maquiavelo. Hoy, inversamente, podemos notar que la mayor parte de las obras literarias del florentino (con excepción de *La Mandrágora*), continúan sin tener traducciones al español, lo que refleja el poco conocimiento que tiene el público hispano-hablante sobre las mismas.

⁵ *La Mandrágora*, op. cit. pág. 185.

Desde las primeras palabras del texto se afirma que “*en el presente siglo la antigua virtud en todo degenera*”. El autor expresa claramente su conciencia de estar viviendo un momento de decadencia. ¿Decadencia en pleno Renacimiento? Nada más cierto y lúcido, porque a la degeneración de las formas de gobierno carcomidas por las prácticas corruptas se le agrega la decadencia económica (que no hará más que acentuarse a medida que el eje comercial se vaya desplazando inexorablemente del Mediterráneo al Océano Atlántico producto del descubrimiento de América), la decadencia militar, ampliamente proclamada por el autor en otras obras y sin duda, la decadencia social denunciada en todas sus producciones literarias.

El primer rasgo a destacar, y que constituye una perfecta continuidad con lo que el autor ha expresado en sus obras “políticas”, es la concepción antropológica negativa claramente definida en el capítulo XVII de *El Príncipe*, cuando afirma que los hombres son: “*ingratos, cambiantes, simuladores y disimuladores, cobardes frente al peligro, ávidos de ganancia*”. La importancia de esta concepción de hombre, coincidente pero muy anterior a la hobbesiana⁶, es central para la comprensión del problema del poder en su obra. La relevancia de la política radica en que el conflicto latente entre los hombres existe en todo momento, porque éstos establecen entre ellos relaciones de poder. En un mundo de “buenos salvajes” al estilo rousseauiano, la mecánica de ejercicio de la política que describe Maquiavelo carecería de sentido.

Esta concepción de hombre, expresada en *El Príncipe*, se halla plenamente reproducida a lo largo de los cinco actos de *La Mandrágora*.

Recordemos brevemente la estructura argumentativa de la obra.

Un joven enamorado y sin escrúpulos (Callimaco) monta junto a Ligurio (el cerebro de la operación) una gran farsa para engañar a un viejo y poco astuto marido (Nicias) y quedarse con su joven y atractiva esposa (Lucrecia). Para ello cuentan con el apoyo de tres personajes: Fray Timoteo, un cura que desde su nombre anticipa su verdadera condición, Sostrata, (la madre de Lucrecia) y Siro, (el criado de Callimaco).

Presentados los personajes, lo que podemos ver es que todos se ajustan plenamente a los supuestos antropológicos presentados por Maquiavelo.

La mentira es una constante en la obra. Callimaco miente, Ligurio miente, Timoteo y Lucrecia mienten. El gran eje de la obra es el engaño como herramienta para lograr sus objetivos. Recordemos cómo en el capítulo XVIII de *El Príncipe* afirma: “*se ve por la experiencia de nuestro tiempo, que han hecho grandes cosas los príncipes que han tenido poco cuidado en mantener su palabra, y que supieron con astucia engañar el ingenio de los hombres*”. En esta afirmación radica un aspecto de la clásica separación entre política y moral que se le suele atribuir al autor. La primera tiene sus reglas de funcionamiento, y el atarse a normas morales no hace más que reducir las herramientas con las que cuenta el político para alcanzar el verdadero objetivo: conservar o ampliar su poder.

Como expresa Fray Timoteo en una de sus intervenciones: “*hay que tener en cuenta, en todo, el fin*”⁷, por ello la mentira y el engaño, sobrevuelan las escenas de la obra como medios para alcanzar los diversos fines de los actores participantes.

Hay una segunda dimensión en el análisis que es necesario destacar. Los personajes de la obra, como todos los hombres, participan del mismo juego (político), sea como dominadores o dominados. Esta es una de las grandes contribuciones de Maquiavelo desde el punto de vista teórico. El mundo no se divide entre aquellos que hacen política y los que se encuentran al margen. Todos integran ese mismo

⁶ En este punto no podemos dejar de afirmar nuestra sospecha de que Thomas Hobbes conoció la obra de Maquiavelo, aunque nunca lo nombre. Hemos trabajado este tema en “El eje realista. Sobre algunos aspectos compartidos en *El Príncipe* y el *Behemoth*” trabajo presentado en las jornadas de la Sociedad Hobbesiana, organizadas por la Universidad Di Tella en Buenos Aires, 1999.

⁷ *La Mandrágora*, op. cit. pág 216.

juego⁸, así como todos los personajes integran la misma trama de la obra, sea como promotores, coadyuvantes o víctimas del gran objetivo. Ligurio es en este sentido, el gran arquitecto de la trama, el virtuoso en el sentido que Maquiavelo le da a este término⁹. Es el ideólogo de la farsa, que convence a Callimaco, engaña a Nicias, negocia y engaña a Fray Timoteo y logra la alianza con Sóstrata para la difícil tarea de llevar a su hija al pecado. Ligurio es el gran príncipe de *La Mandrágora*, y a pesar de estar ausente en la primera escena, su capacidad rápidamente le permite adueñarse de los destinos de la obra. Por eso el autor le hace decir: “*quiero ser el capitán y organizar el ejército para la batalla*”¹⁰. El otro personaje clave es Fray Timoteo, el que parece caer en la trampa de Ligurio, pero a partir de su intervención en la escena novena del último acto, se presenta como un auténtico príncipe virtuoso que persigue su objetivo pecuniario sin miramientos. El fraile se encarga de una tarea compleja, manipula a los otros personajes en forma inescrupulosa (y claramente incompatible con lo que se debe esperar de un miembro de la Iglesia) para lograr su objetivo personal: el beneficio económico.

Por otra parte, hay personajes dominados, víctimas pasivas de un juego que no comprenden, y que son movidos como las hojas por el viento otoñal. Micer Nicias, el principal perdedor de la obra, objeto de la burla y la trampa de todos. Siro, el criado, que actúa como mera herramienta. Sóstrata la madre¹¹ y en cierta medida Lucrecia, que si bien toma conciencia de la situación, la acepta resignada en un primer momento aunque finalmente la promueve volviéndose también cómplice en la farsa.

Por último, está el papel de Callimaco, el más difícil de clasificar, porque es uno de los ganadores (logra acceder al lecho de Lucrecia), pero no muestra la virtud para montar la trama con su propia astucia. Callimaco debe rodearse de otros, a los que se entrega desconfiando, como cierto tipo de príncipes con su entorno.

El tercer eje del análisis que proponemos, es el constatar el lugar del dinero (y consecuentemente de la corrupción) en la obra. Para Maquiavelo, el problema de la riqueza es central, porque el deseo de posesión se encuentra íntimamente ligado al de poder. Por ello le recomienda al príncipe “*que evite apropiarse de los bienes de sus conciudadanos y súbditos y de sus mujeres (...)* *sobretudo abstenerse de los bienes ajenos, porque los hombres olvidan más rápido la muerte de su padre que la pérdida de su patrimonio*”¹².

De esta forma, Maquiavelo ve con claridad la importancia radical de la propiedad, fuente central de conflicto en el terreno político, y también eje del orden social (volveremos sobre este punto en el análisis de *Belfagor*). La riqueza define posiciones y poderes, y es una herramienta política útil como se muestra en *La Mandrágora*. Allí vemos con claridad cómo los personajes son definidos por su posición económica, la que se alcanza (como el poder) por virtud o fortuna (suerte). Los hombres pueden caer en desgracia si se empobrecen (es el caso de Ligurio, y también el del propio Maquiavelo)¹³ y su bienestar económico es un don preciado que abre las puertas al mundo de las apariencias y el poder. Nicias es rico, y es ese rasgo el que lo define. Ligurio dice de él: “*No creo que haya en el mundo hombre más tonto que éste, ¡ni más favorecido por la fortuna! Es rico y su mujer hermosa...*”¹⁴. La

⁸ No casualmente, *El Príncipe*, una obra a primera vista escrita para el político, es en realidad, una obra para todos, a la que incluso, no escribe en latín, sino en italiano. En su capítulo XV leemos: “Siendo mi propósito escribir cosas útiles para quien las entienda...”, idea que retoma en los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*: “llevado de este deseo que siempre ha existido en mí de obrar sin ningún temor en aquellos asuntos que me parecen beneficiosos para todos” *op. cit.* pág. 25. Como veremos más adelante, esta idea también se encuentra en *Clizia*.

⁹ La virtud (*virtù*) es la capacidad de acción del hombre ante los hechos. Los príncipes, los políticos, deben ser virtuosos para tener más posibilidades de lograr el poder, incluso si la fortuna les resulta esquiva o adversa.

¹⁰ *La Mandrágora*, *op. cit.* pág. 230. La figura es muy clara, más cuando para Maquiavelo, la guerra es clave para el ejercicio de la política.

¹¹ Reconocemos que el carácter de Sóstrata es ambiguo, pero creemos que el escaso desarrollo del personaje impide tener una clara definición del mismo.

¹² *El Príncipe*, capítulo XVII. Volverá sobre esta idea en los *Discursos* al afirmar: “el modo de evitar el odio es dejar tranquilos los bienes de los súbditos”, *op. cit.* pág. 358.

¹³ Callimaco refiriéndose a Ligurio afirma: “*fue antaño casamentero y ahora se ha puesto a mendigar comidas y cenas*”, *La Mandrágora*, pág. 190.

¹⁴ *La Mandrágora*, pág. 192.

riqueza es tan significativa que puede llegar a torcer las voluntades del corazón. Por ello Ligurio le desaconseja a Callimaco ir a los baños para conocer a Lucrecia, porque en ese ámbito al que concurren personajes acaudalados, “*podría haber allí alguien a quien Madonna Lucrecia gustara tanto como a ti, que fuese más rico que tú...*”¹⁵ en cuyo caso la perdería.

Del mismo modo, la riqueza de Callimaco es garantía de su calidad de médico (falso). Cuando Ligurio hace la presentación del joven apasionado ante Nicias sostiene: “*creo que Dios nos ha mandado a este hombre (...) primero porque es rico*”¹⁶. Esta sentencia expresa la profunda ironía con la que Maquiavelo describe los códigos sociales de su Florencia natal.

El amor y el dinero son los dos grandes motores de la obra. El primero, presente sólo en Callimaco y Lucrecia al final. En cambio el segundo, motoriza todas las acciones. Callimaco le promete dinero a Ligurio, éste y Nicias a Fray Timoteo, Sostrata actúa en pos de que su hija conciba un heredero para la fortuna de Nicias, incluso Siro recibe su recompensa en dinero sobre el fin de la trama.

Esta importancia del dinero nos lleva a un punto adicional: sobre ella reposa buena parte de la crítica que realiza Maquiavelo a la Iglesia.

Pero abordemos este punto con una distinción. Hay una crítica política, una que podríamos llamar filosófica y por último una a las prácticas corruptas y degeneradas de los miembros de la institución. Estos tres aspectos coexisten en las diversas obras.

En relación a la primera, nuestro autor va a dejar una muy clara interpretación del rol político de la Iglesia en la historia de la península itálica como principal impedimento a la unidad territorial. Esto se lee en *El Príncipe*, y también en los *Discursos* cuando afirma: “*la iglesia ha tenido siempre dividido a nuestro país (...) no ha sido tan fuerte ni de tanta virtud como para hacerse con el dominio absoluto de Italia y convertirse en su príncipe, pero tampoco ha sido tan débil que no haya podido, por miedo a perder su poder temporal, llamar a un poderoso que la defienda contra cualquiera que en Italia se vuelva demasiado potente*”¹⁷. Desde este plano, la Iglesia ha sido un claro impedimento para el logro de la anhelada y necesaria unidad italiana, que en última instancia se plantea como el gran objetivo político en *El Príncipe*.

En el segundo conjunto de críticas, a las que llamamos filosóficas, vamos a considerar la abierta oposición de Maquiavelo a lo que él llamó “la secta cristiana”, a la que acusaba de haber debilitado el sentimiento de ciudadanía origen del fracaso de las repúblicas. En los *Discursos* escribe: “*Pensando de dónde puede provenir que en aquella época los hombres fueran más amantes de la libertad que en ésta, creo que procede de la misma causa por la que los hombres actuales son menos fuertes, o sea de la diferencia entre nuestra educación y la de los antiguos, que está fundada en la diversidad de ambas religiones (...) nuestra religión ha glorificado más a los hombres contemplativos que a los activos. A esto se añade que ha puesto el mayor bien en la humildad, la abyección y el desprecio de las cosas humanas (...) y cuando nuestra religión te pide que tengas fortalezas, quiere decir que seas capaz de soportar, no de hacer un acto de fuerza.*”¹⁸

De esta forma, cree que la religión debe cumplir un rol esencial en la generación de la virtud ciudadana, lo que el cristianismo no busca ni logra. Más aun, el cristianismo sepultó a la religión romana que, a su entender, sí contribuía a la generación de ciudadanía¹⁹. Nuevamente en los *Discursos* leemos: “*cualquiera que lea los métodos empleados por San Gregorio y otros jefes de la religión cristiana, verá con cuanta obstinación perseguían todos los recuerdos antiguos, quemando las obras de los poetas e historiadores, derribando las imágenes y estropeando cualquier cosa que conservase algún signo de la antigüedad*”. Paradójicamente, ese será el destino que correrá la obra del propio Maquiavelo, acusado de ateo y diabólico, lo excomulgarán *post-mortem* en 1559 y sus obras serán prohibidas por el Santo Oficio Romano.

¹⁵ *La Mandrágora*, pág. 193.

¹⁶ *La Mandrágora*, pág. 197.

¹⁷ *Discursos*, pág. 69

¹⁸ *Discursos*, pág. 188

¹⁹ En buena medida el gran modelo sobre el que escribe Maquiavelo es el de la república romana, antecedente y pasado glorioso perdido.

El tercer aspecto de esta crítica es, como adelantamos, la denuncia a las prácticas corruptas de la Iglesia. Recordemos que el autor como funcionario tuvo la ocasión de presenciar los procesos políticos que llevaron al cardenal Della Rovere al trono de San Pedro con el nombre de Julio II, luego del brevísimo pontificado de Pío III. Las reflexiones políticas sobre este proceso alimentarán las teorías que plasmará una década después en sus obras. Una de sus principales conclusiones será que la secularización explica la corrupción de su época, como lo afirma cuando escribe: “*los italianos tenemos, pues, con la Iglesia y con los curas esta primera deuda: habernos vuelto irreligiosos y malvados*”²⁰.

Es sobre este punto que despliega la crítica en *La Mandrágora*, donde el clero está representado por Fray Timoteo. Son numerosos los pasajes de la obra en los que Maquiavelo denuncia un clero corrupto, interesado por el dinero, incluso por el sexo, sin escrúpulos y dispuesto a satisfacer las demandas del mejor postor²¹. Queda claro que el plan de Ligurio en la obra no hubiese tenido éxito sin la ayuda activa del fraile, único capaz de convencer a Lucrecia de que se entregue a otro hombre exculpándola del pecado del adulterio. Cuando Callimaco le pregunta a Ligurio cómo harán para convencer al cura, éste responde: “*tú, yo, el dinero, nuestra malicia y la de ellos*”²² (refiriéndose a la de los frailes) como enumeración de los elementos que lo llevarán a contribuir con la causa. Pero la carga de Maquiavelo es aún más fuerte. No sólo muestra que por dinero un cura puede promover un adulterio, sino que intenta pintar una situación en la que ese hecho no sea percibido como aislado o anormal. Lucrecia se muestra muy desconfiada con los frailes porque ha tenido una mala experiencia con ellos en el pasado. Nicias, su marido, la relata: “*ella era la más dulce y tratable de todas las criaturas de este mundo, pero habiéndole dicho una vecina que si hacía voto de oír cuarenta mañanas la misa de los siervos quedaría encinta, lo hizo y fue allí unas veinte mañanas. Pero uno de aquellos frailucos empezó a acosarla, de tal manera que ya no quiso volver. Es lamentable, creo, que aquellos que deberían darnos buen ejemplo se comporten así*”²³. Esta sentencia final, que Maquiavelo pone en boca de Nicias, tiene un profundo carácter de reclamo.

La escena en la que participan Ligurio y Fray Timoteo (la cuarta del acto tercero) es, tal vez, el momento cumbre de la obra. Ligurio acude al encuentro con dinero provisto por Nicias²⁴. En la escena anterior, breve, hay un respiro en la obra. Parece poco trascendente, pero tiene una clara intención. Maquiavelo muestra al fraile en una situación cotidiana: una mujer que le paga un florín para que durante dos meses dé misa de réquiem todos los lunes. De allí a lo que sigue hay un paso: dinero para cumplir con un encargo.

Ligurio se presenta ante el fraile y le anuncia que Nicias debe distribuir varios centenares de ducados en limosnas, lo que lo entusiasma inmediatamente. En ese momento, Ligurio le comenta al cura que antes de pasar a ese tema necesita su auxilio con un caso extraño. De esta forma, Ligurio tantea al fraile con prudencia pero seguro de sí y del resultado. La enorme virtud de Ligurio queda expuesta plenamente en la escena. Con la atención del fraile en el caso, no le relata el verdadero motivo del pedido, sino que le plantea una nueva mentira. Le confiesa que Nicias poseería un sobrino cuya hija, dejada en custodia en un convento, habría quedado embarazada. Por ello, Ligurio le pide al fraile que interceda ante la abadesa para que le entregue una poción para abortar, lo que resultaba imperativo para salvar el buen nombre de la mujer, el padre, la familia, el convento y las monjas. Ligurio hábilmente logra presentar el caso como de mutuo interés: el fraile debe actuar para evitar el descrédito de un convento. Parece que está fuera de cuestión entregarle el brebaje a la desdichada sin el consentimiento de las monjas, y esto vuelve necesaria la acción del fraile, quien, se supone, por una

²⁰ *Discursos*. pág. 69

²¹ Recordemos que en 1515, en el pontificado de León X (Médici), se decide el acuerdo de indulgencias a todo fiel que luego de la confesión donara dinero a la iglesia.

²² *La Mandrágora*, pág. 205

²³ *La Mandrágora*, pág. 208

²⁴ Le dice: “*dadme 25 ducados que en estos casos conviene gastar, para hacerme amigo del fraile y darle esperanzas de mayor recompensa*” *La Mandrágora*, pág. 208, a lo que le sigue una reflexión de Ligurio: “*esos frailes son astutos y marrulleros, y es natural, porque saben nuestros pecados y los suyos; y el que no está acostumbrado a tratos con ellos podría equivocarse y no saber cómo sacarles lo que quiere*”.

suerte de “espíritu de cuerpo” o “solidaridad mecánica”, tendría mejor aceptación entre éstas para lograr el apoyo.

Fray Timoteo acepta sin reparos el caso y exclama: “*¡Sea en nombre de Dios! Hágase vuestra voluntad y que todo sea por Dios y por caridad. Decidme el convento, dadme la poción y si os parece, esos dineros para poder empezar a hacer algún bien*”²⁵. La irónica respuesta de Ligurio es: “*sois la clase de religioso que esperaba*”.

Montada la trampa, Ligurio finge ser llamado por una mujer, acude, simula hablar con ella y regresa con la noticia de que todo el problema se ha solucionado por un aborto espontáneo. La reacción del fraile es pedir la limosna con urgencia, a lo que Ligurio, fingiendo hacer memoria, le responde: “*es menester que hagáis otra cosa en beneficio de ese doctor (...) es algo de menor calibre, de menos escándalo, mejor visto por todos y más útil para vos*”, a lo que el fraile responde: “*¿Qué es? Ahora que ya me he comprometido y que os he acogido confianza no hay nada que yo no hiciera por vos*”²⁶.

Este parlamento cierra la escena y deja en claro que Fray Timoteo está dispuesto a todo por una recompensa. La escena novena es un monólogo del fraile en el que se presenta como un verdadero personaje político. Maquiavelo necesita dejar en claro que el fraile no es un personaje débil y fácil de embaucar, sino que es un político que cae en el engaño en la medida que eso le resulta conveniente. Timoteo dice: “*no sé quién ha engañado a quién. Ese astuto Ligurio me vino primero con aquel cuento para tantearme (...) es verdad que me ha engañado, pero este engaño me beneficia. Micer Nicias y Callimaco son ricos y de cada uno por diversos motivos sacaré mucho partido*”²⁷.

De esta forma, con el apoyo del fraile, queda montado el engaño que llevará a Lucrecia al adulterio luego de tomar una falsa pócima (que le da el nombre a la obra) supuestamente útil para quedar embarazada, producida por el falso “especialista” Callimaco, y que tiene como contraindicación, que supuestamente condena a muerte al primer hombre que yace con la dama. La obra continua con una farsa en la que Nicias y los otros capturan a un pobre desprevenido (Callimaco disfrazado) y lo introducen en la cama de Lucrecia. Para el viejo marido, que ingenuamente cree en la palabra de Ligurio, ese joven secuestrado queda condenado a muerte al ingresar al lecho con Lucrecia, sacrificio que no parece causarle remordimiento alguno, y que promueve para conseguir un heredero. Pero la verdadera historia es que el joven no va a morir, y que esta argucia le permite a Callimaco llegar a la cama de Lucrecia, dando origen a una relación que desde ese momento, prosigue a espaldas del torpe, pero no por ello pobre, Nicias.

CLIZIA

Como ya adelantáramos, *Clizia* es una suerte de adaptación libre de *Casina* de Plauto. La trama general de la obra es similar: una niña que llega por determinadas circunstancias y es criada por una familia, crece, y cuando se convierte en mujer, despierta los apetitos del padre y el hijo que se “enamoran” de ella simultáneamente. Comienza un conflicto donde cada uno de los rivales intenta casar a la señorita con un elegido de menor rango social, con el cual piensan, *a posteriori*, compartir a la flamante esposa. La rivalidad padre-hijo queda planteada.

En *Clizia*, la joven en disputa es la que le da el nombre a la obra (como *Casina*). Niña con un origen incierto hasta el final de la representación, es parte del botín que gana un guerrero francés (Bertrand de Gascogne) en el sitio de Nápoles. Luego, por el devenir del conflicto, la envía para su seguridad a la casa de Nicómaco, donde queda por varios años al cuidado suyo y de su mujer Sofronia. Tenemos otros personajes importantes en la pieza: Cleandro, el hijo de Nicomaco y Sofronia, y rival del padre en el deseo, Palamedo, amigo de Cleandro, Pirro el valet elegido por el padre para el casamiento, Eustacio, el intendente elegido por el hijo y la madre para el casamiento, Doria la sirviente

²⁵ *La Mandrágora*, pág. 212.

²⁶ *La Mandrágora*, op. cit. pág. 213.

²⁷ *La Mandrágora*, op. cit. pág. 214.

de Sofronia y una pareja de vecinos que participan en la farsa: Damon y su mujer Sóstrata (notemos que se repite el nombre utilizado en *La Mandrágora* para llamar a la madre de Lucrecia aunque no hay evidencia de que se trate de la misma persona).

Si alguna interpretación ha querido sugerir que *Clizia* fue una obra anterior a *La Mandrágora*, una suerte de ensayo en el que Maquiavelo habría podido iniciarse en el arte de la escritura teatral, para luego, ya consolidado, producir su obra más original, este argumento debe ser descartado, pues la referencia a *La Mandrágora* en el acto segundo escena 3 es clara e irrefutable²⁸.

Clizia habría sido escrita a pedido de un amigo, para ser representada por primera vez en 1525. Esto la convierte en una obra crepuscular para el autor²⁹, y no han faltado interpretaciones que han visto un cierto aspecto autobiográfico, cuyo principal signo, el guiño al lector, sería el nombre del personaje principal, Nicómaco, una suerte de contracción del nombre y el apellido Nicolás Maquiavelo.

Pero comencemos con el análisis de la obra que posee un prólogo muy rico.

En primer lugar, vemos en el mismo una concepción circular de la historia cuando comienza relatando que el hecho en cuestión ya sucedió una vez en Atenas, y que se ha repetido en Florencia. Recordemos que el recurso a la historia como fuente privilegiada para la comprensión política de la realidad es constante el pensamiento de Maquiavelo³⁰ y por ello recomienda vivamente que el príncipe se dedique al estudio del pasado. No es que la historia se repita necesariamente, como se desliza del prólogo, porque la virtud del buen político es poder aprender de la experiencia histórica para revertir el desarrollo de los sucesos si este no es el conveniente.

El otro punto interesante del prólogo, es la declaración de su voluntad: que la comedia sea “*realmente útil para todos los hombres*”. Como ya expresáramos anteriormente, la preocupación de Maquiavelo por poner su saber teórico al alcance de todos, vuelve a emerger en este prólogo. Porque la búsqueda de la virtud (*virtù*) requiere el saber, única forma de actuar frente a la fortuna a veces esquiva. La tensión entre virtud y fortuna, que también recorre la obra teórica del autor³¹, encuentra su expresión en *Clizia* ya desde la primera escena del primer acto, cuando Cleandro confiesa: “*la fortuna me puso en un punto en el que ya no espero remedio a mis males...*”. Pero la personificación de la fortuna (asimilada a una mujer, como lo hace en *El Príncipe*) se repite en otros pasajes de la obra. Es también Cleandro el que afirma: “*soy muy desafortunado*”, “*o fortuna, eres ordinariamente, como mujer, amiga de los jóvenes y esta vez te mostraste amiga de la vejez*”³². Porque en la escena en la que se decide sortear el futuro de *Clizia*, propuesta realizada por Nicómaco y aceptada por Sofronia (escena VII del acto III), la irrupción de esta fuerza es contundente³³.

Sin embargo, hay espacio para dudar de la transparencia del sorteo, en cuyo caso, la virtud de Nicomaco se habría impuesto. Si bien no hay pruebas, es factible pensar, y Maquiavelo lo sugiere, que la fortuna no haya sido la que benefició a Nicomaco, sino su propia virtud (al haber logrado burlar con

²⁸ Maquiavelo vuelve a mencionar a Fray Timoteo al que Nicomaco le atribuye algún milagro. El personaje le cuenta a Sofronia “*que por sus oraciones doña Lucrecia de Micer Nicias Calfucci, que era estéril, quedó embarazada*” *op. cit.* pág. 194.

²⁹ Recordemos que Maquiavelo morirá sólo dos años después, en 1527.

³⁰ En los *Discursos*, una obra que en buena medida ejemplifica este rol del pasado, el autor escribe: “Se ve fácilmente, si se consideran las cosas presentes y las antiguas, que todas las ciudades y todos los pueblos tienen los mismos deseos y los mismos humores, y así ha sido siempre. De modo que, a quien examina diligentemente las cosas del pasado, el es fácil prever las futuras” *op. cit.* pág. 127.

³¹ “Virtud” y “Fortuna” son las dos grandes fuerzas que Maquiavelo considera centrales para la acción política. La primera, se ejerce, es la capacidad de aprovechar las circunstancias con sentido de oportunidad, de actuar, con fuerza o astucia, para lograr los objetivos. La segunda, la fortuna, es la suerte, el azar, los elementos que el hombre no puede controlar ni entender y que sin embargo resultan determinantes. La fortuna, los imponderables, exceden la capacidad del hombre, pero esto no significa que nada se pueda hacer contra ella. Hemos trabajado este tema en “Una mirada introductoria sobre la obra de Nicolás Maquiavelo”, *op. cit.*

³² Ambas citas en la escena I del acto IV de *Clizia*.

³³ En el acto V de la escena V Cleandro volverá a invocar a la fortuna, sosteniendo: “cuando pensaba que tocaba puerto, la fortuna me devuelve a alta mar”.

trampa, el resultado adverso del sorteo). La alusión más directa a esto es la que surge de la intervención de Sofronia cuando afirma: “sólo los tramposos desconfían de los otros” a lo que el marido le responde: “tu sabes bien que no hay más engañados que los que se fían de los otros”, lo que reproduce en parte la sentencia del capítulo XVIII de *El Príncipe*, “el engañador encontrará siempre alguien que se deje engañar”³⁴. Si aceptamos que Nicomaco realiza trampa en el sorteo, queda claro que la habilidad y el engaño son tomados como herramientas eficientes para alcanzar el objetivo del personaje.

Pero, hay otro fin en la obra, declarado desde el inicio, y que excede a los personajes: “hacer conocer la avaricia de un viejo, el furor de un enamorado, el engaño de un siervo, la gula de un parásito, la miseria de un pobre, la ambición de un rico y mostrar la poca sinceridad de todos los hombres”. Maquiavelo retoma plenamente su concepción antropológica negativa, y entiende que, los hombres que forman su obra, poseen todas las características de sus contemporáneos.

En *Clizia*, como en *La Mandrágora*, la mentira, el deseo³⁵ y la ambición, mueven a los personajes. La denuncia de ese carácter humano, no deja de tener un fuerte tono irónico en la obra, cuando Nicomaco afirma: “hay en la ciudad tanta gente de bien (...) se ven tantos honestos religiosos (...) consultémoslos sobre lo que nos separa” y luego de esta sentencia propone que sea Fray Timoteo (el mismo fraile de *La Mandrágora*), que resulta ser el confesor de la casa de Nicomaco y a quien este caracteriza como “un pequeño santo”, el que resuelva el conflicto entre los esposos. La carga de ironía de esa escena es sublime. La “gente de bien”, es, en un guiño para el espectador que ha visto *La Mandrágora*, gente que nada tiene de buena ni honesta. Cuando Nicomaco cuenta que el fraile es un santo porque ha realizado el milagro de lograr que Lucrecia quede embarazada, (lo que aporta un dato sobre el destino de la joven esposa que no estaba en *La Mandrágora*), Maquiavelo no desperdicia la ocasión para volver a cargar contra la Iglesia, haciéndole decir a Sofronia: “lindo milagro, que un cura embarace a una mujer...el milagro sería que una mujer tuviera ese hijo”. Con esta descalificación Sofronia se niega a aceptar la sugerencia de Nicomaco (que sea Fray Timoteo el que resuelva con quien se debe casar Clizia).

Hay una serie de escenas que representan las veladas intenciones de los personajes, que son mostradas al público y disfrazadas a sus interlocutores. Maquiavelo recurre a un recurso clásico del teatro: el doble discurso, donde los personajes tienen un parlamento en voz baja, una suerte de reflejo de sus pensamientos íntimos, audibles para el público que de esta forma toma conocimiento de ellos, pero no perceptibles para los otros personajes que comparten la escena. Esto es lo que sucede en la escena III del acto III cuando Cleandro le oculta a su madre sus intenciones con Clizia, o en la escena V del mismo acto, cuando Nicomaco se encuentra con Eustacio (escena en la que ambos personajes mienten sabiendo que el otro no les cree). La importancia de estas escenas radica en que en ellas Maquiavelo busca mostrar el verdadero carácter ambiguo y traicionero de los hombres, y en este punto, el teatro se muestra una forma privilegiada para develar las verdaderas intenciones ocultas.

El desenlace de la obra es una lección, en la que Nicomaco, engañado por el complot familiar, queda en evidencia y debe aceptar (producto de la enorme vergüenza), que no se quedará con Clizia. El mentiroso engañado, o el artífice de la trama vencido en su propio terreno por la virtud de aquellos que se oponían a su plan, permite que Clizia se libere del casamiento forzado con el valet, y luego, por una imprevista salida del destino, que recupere su rango social y se case que Cleandro.

Si bien es cierto que la trama hace eclosión en forma un poco sencilla, y aquí radica la diferencia de calidad con *La Mandrágora*, se debe reconocer a favor del autor que la estructura de la obra no le pertenece a Maquiavelo, y que este logra introducir en ella, un mismo tipo de personajes que en su universo teórico.

³⁴ *El Príncipe*, op. cit. pág. 91

³⁵ “Siempre el deseo se incrementa ante las dificultades” sentencia el autor en el comienzo de *Clizia*.

BELFAGOR ARCHIDIABLO

Por último, avanzaremos sobre el análisis de esta fábula, subtitulada “*La novela del demonio que toma esposa*”, que es un breve texto con fines cómicos, en el cual Maquiavelo realiza una nueva y reforzada crítica social, con elementos adicionales a los desarrollados en las dos obras anteriores.

La historia sucintamente relatada es la siguiente: en el infierno los demonios han notado que la mayor parte de los desafortunados que llegan allí sostienen que han sido sus mujeres las que los han empujado hasta ese lugar. La curiosidad entre Plutón y los príncipes demonios hace que elijan a uno de ellos, suerte que recae en Belfagor, antiguo arcángel caído del cielo y devenido archidiablo, y lo envíen al mundo de los hombres para constatar el problema. Lo dotan de dinero y lo hacen ir a buscar una mujer para casarse. Debiendo vivir con ella diez años y luego fingir morir para volver a dar cuenta de la experiencia, el enviado es también condenado a compartir los mismos sentimientos que los hombres comunes durante su breve paso por la tierra. Plateada la situación, el relato prosigue con la llegada de Belfagor, devenido en hombre rico y haciéndose llamar Don Rodrigo de Castilla, a Florencia, ciudad que: “*eligió entre todas las demás como domicilio, porque le parecía más apta para soportar a quien con artes usureras trabajara sus dineros...*”³⁶. Aquí ya hay un primer guiño del autor. Florencia es, como la mayor parte de las ciudades del norte de la península itálica en esa época, un paraíso de la especulación ideal para todos aquellos que teniendo fortuna, quieran vivir de ella sin necesidad de trabajar. No casualmente un autor apenas unos años posterior, William Shakespeare, elegirá a Venecia como lugar para ambientar una obra que se refiere a esta misma realidad (*El Mercader de Venecia* habría sido escrita hacia fines de ese siglo XVI, presumiblemente en 1596).

El segundo punto al que se referirá Maquiavelo es la importancia de la riqueza en la sociedad florentina. Belfagor, convertido en hombre, ingresa a la ciudad rodeado de sirvientes, y el autor afirma: “*tras demostrar en pocos días cuántas riquezas poseía y dar ejemplo de ser humano y liberal, muchos nobles ciudadanos que tenían muchas hijas y poco dinero se las ofrecieron*”³⁷. Maquiavelo da cuenta de una realidad: el empobrecimiento de muchas de las familias nobles de Florencia, y sus esfuerzos por mantener las apariencias y lograr, vía matrimonios, la salvación.

Belfagor elige para casarse a una joven llamada Honesta, integrante de una familia noble, tradicional y “*pobrísim*a” y organiza una gran boda para la ocasión. El texto prosigue con la descripción de múltiples circunstancias en las que Belfagor se ve obligado a gastar grandes sumas de dinero para cumplir con los compromisos sociales y satisfacer sus propias ambiciones y apetitos personales y sobre ese punto Maquiavelo desliza una doble crítica: en primer lugar a la forma de vida de la aristocracia, y en segundo lugar, a la tendencia de los hombres a la búsqueda de la adulación. En la obra escribe: “*como por la ley que le había sido concedida al salir del infierno, estaba sometido a todas las pasiones humanas, no tardó en tomarle gusto a los honores y las pompas del mundo y en resultarle grato el ser elogiado entre los hombres, lo cual le suponía unos gastos considerables*”³⁸. Recordemos que en el célebre capítulo XXIII de *El Príncipe* ya trata el problema de los aduladores, sosteniendo que “*no quiero descuidar un tema importante y un error del que difícilmente se defiendan los príncipes (...) Se trata de los aduladores, de los que las cortes están llenas, porque los hombres se complacen tanto en las cosas propias, y se engañan hasta tal punto en ello, que muy difícilmente saben defenderse de esta peste*”³⁹. Podemos ver que el placer de la adulación lleva a errores políticos como describe en *El Príncipe* y a la pérdida del patrimonio, como muestra en esta fábula.

³⁶ “Belfagor archidiablo”, en *Scritti Letterari*, Milano, 1964, Casa editrice Signorelli, pág. 73. Todas las referencias de las páginas de la obra serán de esta edición.

³⁷ *Belfagor*, op. cit. pág. 73

³⁸ *Belfagor*, op. cit. pág. 74

³⁹ *El Príncipe*, op. cit. pág. 165

Hay otro rasgo que resalta del carácter de esa sociedad aristocrática empobrecida es su fuerte soberbia, a la que coloca por encima de la del mismo Lucifer⁴⁰ y que se expresa en la ostentación de bienestar y la competencia con los otros.

La historia prosigue con la desgracia y las malas inversiones causadas por confiar en la familia de su mujer, que llevan a Belfagor a la pobreza, y con ello, a la persecución de los prestamistas a los que les había firmado innumerables pagarés y que decidieron reclamarlos al saber de sus dificultades económicas.

El escape del archidiablo perseguido por una turba de prestamistas dispuestos a hacerle pagar caro su deuda, la ayuda que recibe de un pobre campesino, y la forma en que le retribuye la misma son los sucesos que prosiguen el relato. Belfagor, sin nada que darle a su salvador, decide recompensarlo a través de una ingeniosa práctica: comenzará a “endemoniar” a ciertas mujeres, para que luego, su desafortunado salvador las ayude a cambio de dinero. Vemos que Maquiavelo ingresa de esta forma, en un mundo mágico, supersticioso, que tanto tiene que ver con ese mundo que lo rodea y del que, en todas sus obras queda al margen. De esta forma, vemos en Belfagor que el demonio existe y actúa, pero todo en una clave irónica que le resta veracidad y que sólo busca la risa de los espectadores, lo que refuerza el carácter secular del pensamiento de Maquiavelo, algo que está presente en todas sus obras y que no puede dejar de ser visto como un rasgo muy prematuro para un autor de principios del siglo XVI⁴¹.

Maquiavelo lleva la fábula hasta puntos extremos en su afán por crear una trama ridícula y divertida y por eso describe el rol del archidiablo en las enfermedades de sus víctimas, aprovechando la ocasión para renovar las críticas que ya hemos visto en otras obras citadas en este trabajo, por ejemplo a la Iglesia. Así, Belfagor metido dentro del cuerpo de una doncella, para dejar en claro que la misma estaba “endemoniada” y no simplemente enferma, las hace hablar en latín, polemizar sobre cosas de filosofía y descubrir los pecados de muchos, “entre ellos descubrió los de un fraile que había tenido en su celda durante más de cuatro años a una mujer vestida de frailecillo; todas estas cosas maravillaban a la gente”⁴². Más allá de la misoginia, propia del siglo XVI (que se expresa en que las mujeres no pueden hablar de filosofía, ni en latín, salvo si están poseídas) y con bastantes expresiones en todas las obras del autor, Maquiavelo no desperdicia la ocasión para retomar la denuncia de los pecados constantes de los representantes de la Iglesia, en este caso, la falta de castidad.

También debemos destacar que, si Belfagor endemonia a las mujeres, más allá de que esa parecería ser una de sus actividades esenciales, lo hace con el fin de recompensar al pobre campesino que se convirtió en su salvador, ocultándolo de los acreedores. En este punto Maquiavelo no duda: la recompensa no puede ser más que plata. Para su salvador el diablo entrega plata en grandes cantidades.

Pero como el demonio es malo por definición (tal vez como los hombres), no está dispuesto a hacerle el bien al campesino y termina condenándolo. Una vez que lo enriqueció le dice que ya no le debe nada, y que si lo vuelve a ver descargará sobre él todo su poder. La gratitud tiene un límite muy claro para Belfagor y no genera una obligación permanente. Algo de esto se desprende del capítulo XVII de *El Príncipe* cuando afirma: “las amistades que se adquieren con dinero (...) se compran pero no se tienen, y en los momentos de necesidad no se puede contar con ellas”⁴³.

⁴⁰ “Había la señora Honesta llevado a casa de Rodrigo, junto con la nobleza y la belleza, tanta soberbia que ni Lucifer tuvo nunca tanta; y Rodrigo, que había probado la una y la otra, juzgaba la de su esposa superior” *Belfagor*, op. cit. pág. 74

⁴¹ A modo de ejemplo, Jean Bodin, un fuerte crítico de la obra de Maquiavelo, que escribe más de un siglo después que el autor florentino, intercala sus obras teóricas (entre ellas, los famosos *Seis libros de la República*), con obras referidas a brujerías y fuerzas ocultas. Nada de eso se encuentra en el pensamiento muy secular de Maquiavelo, y Belfagor no hace más que confirmarlo.

⁴² *Belfagor*, op. cit. pág. 77

⁴³ *El Príncipe*, op. cit. pág. 136

El problema se presenta cuando, teniendo a su hija poseída por Belfagor, el rey de Francia Luis VII manda llamar al campesino, cuya fama había llegado hasta el reino vecino⁴⁴. De nada vale que el enriquecido campesino intente explicarle que ya no podía hacer nada, el rey le da una única opción: salvar a su hija o ser condenado a muerte, lo que lo pone en la encrucijada de enfrentar al demonio o ser condenado a muerte por el rey.

El cierre de la obra presenta un desenlace cómico: el campesino que se muestra más virtuoso de lo que era esperable, logra engañar al archidiablo asustándolo con su mujer, y de esa forma salva su vida. Belfagor regresa al infierno, huyendo despavorido de su esposa y de los males que ésta le había causado, libera a la hija del rey, alivia al campesino y corrobora la verdad de las expresiones de los condenados al reino de Lucifer.

Aquí nuevamente la virtud se expresa en la capacidad de imaginar una salida a una difícil situación, y la mentira se muestra como la principal herramienta para superar la prueba.

A MODO DE CONCLUSIONES

Las tres obras que hemos analizado en este trabajo nos aportan luz sobre los conceptos más significativos que Maquiavelo ha desarrollado en sus escritos teóricos. El cambio de género se muestra una herramienta fértil para que el florentino traduzca a la práctica sus principales supuestos sobre el comportamiento del hombre, el poder y la riqueza. Los actores en escena nos muestran las dos caras del comportamiento humano, con una crudeza que sólo esa ficción puede aportar.

Existe un cierto entrelazamiento en las obras que hemos escogido. Todas acontecen en Florencia, lo que refuerza la intención de hacer una lectura crítica partiendo de la preocupación por el presente, por la realidad diaria, que queda descubierta en los enredos de las tres obras.

Pero además, todas las obras llevan en forma indeleble el sello de su autor. Resulta sorprendente ver que hay una fuerte unidad de pensamiento a pesar de las distancias temporales entre las obras literarias y teóricas.

Maquiavelo se muestra descreído, crítico, irónico frente a su mundo, y busca que ello sea una causa de risa, de diversión, para sus propios contemporáneos, actores y espectadores de la obra y de la realidad, parte y víctimas de la situación, que invitados a reírse por Maquiavelo, lo hacen de sí mismos no siempre concientemente.

Por ello, el autor también se muestra extraordinariamente lúcido. Es un observador atento y privilegiado. Sagaz y con la dosis de descreimiento necesaria para poner la realidad sobre las tablas del escenario e interpelar al espectador desde el registro cómico.

Es cierto que el carácter normativo de su enfoque queda desdibujado partiendo de las obras literarias. Podemos ver una suerte de descripción crítica cargada de ironía y sátira, como una disconformidad sin solución. Pero eso no es lo que le podemos pedir a breves obras teatrales, y sí a grandes libros como los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. La riqueza del análisis reside en tomar el conjunto de su producción escrita, lo que nos muestra a un teórico de talla universal volcado al teatro y dando muestras de su saber en ese terreno aparentemente ajeno.

⁴⁴ Maquiavelo se cuida bien de no nombrar a ningún rey de Francia contemporáneo y debemos pensar que, por sus meticulosos estudios de historia, debía tener presente que Luis VII, o Louis “Le Jeune”, además de detentar la corona de Francia en el siglo XII, tuvo fuertes conflictos políticos con el papado que le valieron la excomunión por parte de Inocencio II, además de ostentar numerosos casamientos (con divorcios incluidos).

BIBLIOGRAFÍA

- Arocena, Luis A. *Cartas Privadas de Nicolás Maquiavelo*, Buenos Aires, ed. Eudeba, 1979.
- Bec, Christan. *Machiavel, une vie, une oeuvre, une époque*, Paris, ed. Ballano, 1985.
- Gramsci, Antonio. *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el estado moderno*, Buenos Aires, ed. Nueva Visión, 1984.
- Mansfield, Harvey C. *Machiavelli's Virtue*, Chicago, The Chicago University Press, 1998.
- Maquiavelo, Nicolás. *Del Arte de la Guerra*, Madrid, ed. Tecnos, 1995.
- Maquiavelo, Nicolás. *Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio*, Madrid, ed. Alianza, 1987.
- Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*, Madrid, ed. Cátedra, 1999.
- Maquiavelo, Nicolás. *La Mandrágora*, Madrid, ed. Cátedra, 1999.
- Maquiavelo, Nicolás. *Scritti Letterari*, Milano, Casa editrice Signorelli, 1964.
- Maquiavelo, Nicolás. *Opere di Niccolò Machiavelli*, vol 4, Scritti Letterari, Torino, Unione tipografico-
editrice torinese, 1989.
- Maquiavelo, Nicolás. *Erotica*, Milán, Studio Editoriale, 1924.
- Maquiavelo, Nicolás. *Oeuvres Complètes*, Paris, Michaud, 1925.
- Savinger, Peter. “Niccolo Machiavelli: the Prince and the Discourses” en *A Guide to the Political Classics*, Murray Forsyth (comp.), Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Strauss Leo y Cropsey Joseph. *History of Political Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1963.
- Unzué, Martín. “Propiedad Privada e impuestos en el Pensamiento de Maquiavelo y Bodin” en *Teorías Filosóficas de la Propiedad*, Buenos Aires 1997, CBC-UBA.
- Unzué, Martín. “Una mirada introductoria sobre la obra de Nicolás Maquiavelo”, en *Del poder del discurso al discurso del poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2001- 2004.
- Unzué, Martín. “La Mandrágora de Maquiavelo. La construcción de un teatro político crítico”, actas del XI Congreso Nacional de Filosofía, Universidad Nacional de Salta, 2001.
- Williams, Geraint. *Political Theory in retrospect*, Londres, Edward Elgar Publishing Limited, 1991.