

PONA Y ANTI-PONA: LA LUCERNA, ENTRE ECLECTICISMO, CENSURA Y AUTOCENSURA¹

Andrea Baglione (ORCID 0000-0002-1863-2765)
Universidad de Granada
andreabaglione@ugr.es

Fecha de publicación: enero de 2023
DOI: 10.1344/transfer.2023.18.40468

1. Introducción. Vida y obras

Conocido y apreciado en su tiempo, Francesco Pona es un autor cuya obra y cuya figura de literato han sido bastante olvidadas y también poco estudiadas.

Su activa presencia en la libertina y heterodoxa *Accademia degli Incogniti* de Venecia y en otras importantes instituciones académicas del tiempo² la atestigua también el volumen *Le glorie degli Incogniti* de 1647, donde se habla del autor veronés como de alguien que “venne ad acquistarsi [...] la gloria d’uno de’ principali scrittori del nostro secolo” [vino a adquirir [...] la gloria de uno de los principales escritores de nuestro siglo (mi traducción)] (*apud* Buccini 2013: 3). Además, Ogniben Rigotti, en el volumen manuscrito *De Ponae familiae nobilitate historicum documentum*, hace referencia a la actividad científica y literaria de Francesco Pona, lo que atestigua ulteriormente como, en sus tiempos, se había tenido en cuenta tanto su actividad de médico como la de literato, dos vertientes que dialogan, se solapan y se enriquecen mutuamente a lo largo de toda su vida y de su producción literaria y científica. Como escribe a este propósito Laura Nay,

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+I del Programa FEDER-Junta de Andalucía “Literatura prohibida. Estudio de la censura de libros italianos en la España de los siglos XVI y XVII y su incidencia en Andalucía” (A-HUM-452-UGR20).

² En su estudio *Francesco Pona: due inediti*, Stefania Buccini cita un párrafo de la carta de Pona a Monseñor Cozza Cozza del 10 de mayo de 1646, en el que el escritor enumera sus afiliaciones en numerosos círculos académicos: la *Accademia de’ Gelati* y los *Indomiti* de Boloña, los *Umoristi* y los *Sterili* de Roma, los *Sventati* de Údine, los *Incogniti* de Venecia, los *Oziosi* de Nápoles, los *Invaghiti* de Mantua, los *Svogliati* de Florencia (Buccini 2013: 3).

È un curioso equilibrio quello che Pona persegue fra l'essere uomo di scienza e l'essere uomo di lettere, incapace di abbandonare l'una professione in nome dell'altra o, meglio, usando l'una a giustificazione dell'altra (Nay 2013-2014: 3)

[Es un curioso equilibrio el que persigue Pona entre ser hombre de ciencia y hombre de letras, incapaz de abandonar una profesión en nombre de la otra o, mejor, utilizando una para justificar la otra (mi traducción)]

llegando así a ejercer la medicina a través del “*pharmakon* literario” (Nay 2013-2014: 3). A refrendar estas afirmaciones es el título completo de la traducción que Pona hizo, en 1618, del primer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, cuya autoría es la de “Francesco Pona Medico, e Filosofo Veronese”. Fue el mismo autor, además, quien habló de su quehacer literario como de un *ozio lecito*, expresión retomada por Stefania Buccini en el título de su monografía de 2013 dedicada al escritor y médico veronés, uno de los estudios más relevantes y completos sobre el autor.

Como subraya la misma Buccini, después de la fama de *La Lucerna* a partir de 1622, el rápido declive del éxito literario del autor veronés, confirmado por las muy pocas nuevas ediciones de sus obras después del siglo XVII, está relacionado, ante todo, con los conocidos y notorios prejuicios sobre la ideología y la estética barrocas a partir del siglo XVIII, cuando sobre esas letras ya pesaba “il marchio negativo di un secentismo sinonimo di decadenza morale e formalismo fatuo” [La marca negativa de un siglo sinónimo de decadencia moral y formalismo fatuo (mi traducción)] (Buccini 2013: 6), un juicio negativo que también se encuentra en la monografía sobre Pona publicada por Pietro Rossi en 1897, donde el autor de *La Lucerna*, retratado como autor conservador y siervo del poder, es definido como “Vero rappresentante di quella società secentista che baciava la mano dell'oppressore, tu non trovi negli scritti di lui né un pensiero per la libertà, [...] né un concetto nuovo” [Fiel representante de aquella sociedad del siglo XVII que besaba la mano del opresor, no encuentras en sus escritos ni un pensamiento en favor de la libertad, [...] ni un concepto nuevo (mi traducción)] (*apud* Buccini 2013: 6). Un estigma que, pasando por los juicios de Benedetto Croce, Giambattista Marchesi y Luigi Di Francia, solo en la segunda década del siglo XX empezará a dejar espacio a un

paulatino redescubrimiento de la obra del veronés, sobre todo gracias a las ediciones y a los estudios de Gian Paolo Marchi, antes, con su edición de 1972 del *Gran contagio di Verona*, y de la cuidadísima edición de *La Lucerna* de Giorgio Fulco, de 1973.

Hijo de una acomodada familia veronesa, cercana al emperador Carlo V, Francesco crece en un ambiente en el que, junto a las humanidades, es muy fuerte el interés hacia las ciencias naturales y, en particular, hacia la farmacopea. El ejemplo a imitar es el del tío Giovanni Battista, médico y filósofo muerto muy joven a los treinta y dos años, cuyo legado dejará una huella muy honda en su sobrino que, como se acaba de subrayar, hará de la medicina y de la literatura los ejes de su carrera profesional. Como el admirado tío Giovanni, Francesco se gradúa en filosofía y medicina en Padua, con solo veinte años; entre sus influyentes maestros, se destaca la figura de Cesare Cremonini (1550-1631), cuyos estudios naturalísticos –que se basaban en aspectos de la doctrina aristotélica como la negación de la Providencia y de la inmortalidad del alma, entre otros–, difícilmente conciliables con la ortodoxia cristiana, lo convirtieron en sospechoso de herejía ya a partir de 1604. Un heterodoxo, Cremonini, maestro de heterodoxos, de esos jóvenes disidentes y libertinos de la célebre *Accademia degli Incogniti* de Venecia, fundada por el poeta Loredan en 1630, y figura siempre amada y admirada por su también discípulo e *Incognito* Francesco Pona. Los años boloñeses, de 1615 a 1617 –periodo en el que Pona asiste a los cursos de especialización de anatomía–, acercan el autor de la *Lucerna* a otra academia, la de los *Gelati*, fundada en 1588, a la que se asocia bajo el seudónimo de *Incurvato*, aproximándolo a su experimentalismo barroco y a poetas como el mismo fundador de la Academia, Melchiorre Zoppio, a Girolamo Preti y Claudio Achillini; una experiencia que marcará la primera obra importante del autor veronés, sus *Rime* (1617-1620), empapadas de neoplatonismo, marinismo y petrarquismo (Buccini 2013: 18), si bien, como ha subrayado Buccini, asombra la ausencia, en estas poesías, de un tema muy en auge en el siglo XVII, el de la *vanitas* y del *memento mori*, verdaderas constantes y obsesiones de la literatura barroca (Buccini 2013: 20) y cuyo rastro, a través de la presencia obsesiva de la muerte, será en cambio patente en la estructura y en el tono de los relatos de la *Lucerna*.

De regreso a Verona, a pesar del ambiente cultural provinciano un poco cerrado, Pona se acerca a otra academia, la de los

Filarmonici, llegando a ser miembro de la misma en febrero de 1619, bajo el seudónimo de *Insaziabile*; justo en esas fechas, empieza a establecer contactos y relaciones con importantes figuras intelectuales de la ciudad y a darse a conocer como un estudioso ecléctico y prolífico. La influencia de la *Accademia Filarmonica* es más bien evidente en la segunda parte de sus *Rime*, publicadas en 1620, en las que algunas composiciones se destacan por la presencia de *versi musicabili* y otros dedicados al canto y a la música.

Desde el principio de su prolífica actividad literaria -su comienzo fue a los 17 años, con una breve obra encomiástica-, como se infiere de la ya mentada carta de Pona a monseñor Cozza Cozza de 1646, “Il ‘dulce litterarum otium’ si profila, dunque, [...] come un’evasione legittima dalle cure quotidiane e dalla professione medica” [El ‘dulce litterarum otium’ surge, pues, [...] como una huida legítima de los cuidados cotidianos y de la profesión médica (mi traducción)] (Buccini 2013: 16).

La imprescindible monografía de Buccini revela ya, desde el principio, cuál fue la trayectoria ideológico-literaria de Francesco Pona: de hecho, los capítulos centrales y más desarrollados del volumen se titulan “La trasgressione”, el primero, e “Il conformismo”, el siguiente, haciendo hincapié en el hondo y tajante cambio de rumbo del autor justo en los años que siguieron las primeras ediciones de su obra maestra, *La Lucerna*, y a raíz de la terrible -y, años más tarde, *manzoniana*- epidemia de peste que sacudió el norte de Italia y la ciudad de Verona.

De hecho, como se esclarecerá en los siguientes párrafos, el ímpetu vanguardista, libertino y transgresor, refrendado por el fervor del ambiente académico veneciano, que fue imprescindible a la hora de componer su *Lucerna*, de forma bastante radical y repentina dejará espacio a una actitud decididamente más cauta y conservadora; un cambio ideológico que se verá marcado por dos factores esenciales: la ya mentada epidemia de peste que sacudió el norte de Italia, por un lado, y la censura de *La Lucerna* por otro, con el consecuente intento, por parte del autor, de redimir y rechazar su pasado, al fin de ser aceptado en los ambientes de más prestigio de la sociedad veronesa.

2. *La Lucerna*

A partir de sus *Rime* y, sobre todo, del relato *Il Primo di Agosto, Celebrato da alcune Giovani ad una Fonte* (1622), la primera fase de la producción literaria del médico Francesco Pona, como ya se ha subrayado, se desarrollará bajo el signo de la experimentación y de la transgresión, bebiendo y empapándose tanto de fuentes clásicas como de las de sus contemporáneos. La técnica mariniana del *rampino* parece un claro ejemplo a seguir, cuyo punto más álgido será, sin lugar a dudas, la obra que hizo famoso a su autor, la ya mentada *Lucerna*, verdadero cajón de sastre barroco que, a partir de unas directrices fundamentales –la pitagórica metempsicosis y la estructura dialógica como único marco–, se desarrolla en una multiplicidad potencialmente infinita de historias, lugares y personajes que bien atestiguan la voluntad del autor, o sea el ocioso placer de narrar y de contar historias y, a través de estas, de entretener al lector. La estructura abierta –o, para usar la célebre definición de Šklovskij–, a *infilzamento* o *schidionata* de *La Lucerna*, permite que los relatos que la componen se subsigan sin nexos lógicos o causales, dejando así espacio a la libertad creadora y a un número indefinido de historias y temas, según esa voluntad enciclopédica barroca de abarcarlo y decirlo todo, haciendo de la obra misma una síntesis de géneros literarios y una *summa* o inventario de la realidad. La única conexión entre un relato y otro es la transmigración del alma, que, arrastrada por el azar, puede animar, indistintamente, a animales, objetos, hombres y mujeres.³ Dialogando con el joven estudiante Eureka –un diálogo que, en realidad, se parece mucho más a un monólogo de su candil–, sin seguir un orden temporal riguroso, el alma del misterioso objeto cuenta las historias de los cuerpos que animó en el pasado; una estrategia que permite al autor jugar con todos los matices y las posibilidades que la *varietas* ofrece, haciendo de *La Lucerna* una obra-laberinto en la que puede pasar y caber de todo. De hecho, en las cuatro *Sere* en las que se divide la obra, se narran tanto historias de célebres personajes históricos como Silla y Cleopatra, como las de personajes más humildes y de absoluta ficción; también aparecen monstruos, bichos y arbustos, elementos mágicos, misteriosos

³ Sobre el tema de la mujer en la obra de Francesco Pona y en *La Lucerna* se remite a los dos estudios de Fabio Boni *Il personaggio femminile nella narrativa di Francesco Pona. Sullo sfondo della polemica misogina in Italia* (2016) y “La scelta del male di alcune eroine della Lucerna come conseguenza della prevaricazione maschile” (2017).

y exóticos, reflexiones filosóficas, astronómicas, médicas, literarias y satíricas, descripciones de plantas y flores, en un continuo diálogo entre clasicismo –Ovidio, Apuleyo y Plutarco, entre muchos otros– y contemporaneidad, citas más o menos explícitas, traducciones y referencias intertextuales a otras obras del mismo autor, como en el caso del *Primo Agosto*, y de las traducciones del primer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio y de *Argenis* de John Barclay. Es el mismo Pona, además, quien, en la carta al monseñor Cozza Cozza de 1646, revela cuáles fueron las tres referencias fundamentales de su obra: la metempsicosis pitagórica, por su teoría de la transmigración del alma, la *Risposta de la lucerna* de Nicolò Franco, monólogo que forma parte del tercer libro de las *Pístole volgari* (1539), y sobre todo, *Il gallo o il sogno* de Luciano de Samósata, tanto por su construcción dialógica y por el fervor imaginativo, como por la intuición de la potencialidad narrativa de la metempsicosis. Como ha subrayado Giorgio Fulco, las palabras del crítico Marcel Bataillon no dejan lugar a dudas, estableciendo, indirectamente, un perfecto paralelo entre la obra de Luciano y la de Pona:

Es una compilación de las historias más disparatadas. Luciano suministró, para reunir las en un todo, un marco indefinidamente extensible, [...] este gallo no ha tenido solamente una existencia azarosa, [...] ha tenido mil. Ha vivido tantas vidas anteriores que, en la memoria de sus encarnaciones [...], puede encontrar, hasta el infinito, aventuras de que él ha sido héroe o testigo. (*apud* Fulco 1973: XXXII-XXXIII)

Para terminar esta sucinta y necesaria introducción a la *Lucerna*, hace falta mencionar los dos temas fundamentales que, amén de su conexión, representan el punto de arranque de casi todos los relatos: el amor y la muerte. El primero adopta, a menudo, las formas de la pasión erótica, de la lascivia, de lo grotesco y de la hipérbole, y culmina a menudo en violencia y tragedia, hasta llegar a la inexorable muerte que concluye cada historia. Sin embargo, la de la muerte no es una simple elección temática, sino que, al contrario, es un recurso narrativo indispensable: para que haya transmigración del alma, para que esta pueda pasar, guiada solo por el azar, de un cuerpo a otro, es necesaria la muerte, principio y fin de cada acción.

3. Ediciones, variantes y aparato paratextual

De una obra como *La Lucerna*, que a partir de 1622 se había divulgado con éxito y aprobación en varios círculos académicos, ya no existen, como ha remarcado Giorgio Fulco, ejemplares manuscritos, y quedan solo las seis ediciones publicadas entre 1625, año de la primera edición veronesa de Angelo Tamo, y 1633, año de una edición pirata e incorrecta, supuesta e improbablemente publicada en París –lo que sin embargo no ha de extrañar, siendo muy común en la época cambiar la ciudad de publicación, con el fin de intentar evitar la censura–. Siguiendo el escrupuloso trabajo filológico de Fulco, es posible dividir las seis ediciones en dos grupos: el primero, que incluye las de 1625 (L₁), 1626 (L₂) y 1633 (L₆), que recogen el texto de la primera publicación, y que podrían definirse ejemplares de una “*Lucerna minore*”; el segundo, que incluye las otras tres ediciones, las dos de 1627 (L₃ y L₄) y la de 1628 (L₅). Sin entrar en detalles sobre las numerosas variantes estudiadas por Fulco entre una edición y otra, lo que sí es necesario subrayar es el cambio de la primera edición a la tercera, o sea la primera de 1627.

Lo que más llama la atención de esta tercera edición, publicada a raíz de que el Santo Oficio censurara la primera, es que no solo se suprimió un único relato –como si a Pona no le hubiera preocupado mucho la prohibición de la Inquisición, amparado y complacido por el éxito de la obra–, sino que es incluso más amplia, debido a la añadidura de nuevos relatos.⁴ Si el texto suprimido contaba una historia de zoofilia y las relaciones sexuales entre un caballo y una mujer –tema evidentemente bastante lejano de los cánones morales del tiempo–, cuyo destino y castigo final será morir aplastada bajo el peso del animal amado “sí che le si spararono le detestabili viscere” (Pona 1973: 318), no mucho menos atrevida parece una de las partes añadidas. El relato de “Ormonda, favorita di Maometto II” cuenta de una mujer que, por traicionar al soberano, es violada por doscientos feroces soldados, hasta exhalar el último

⁴ Como señala Fulco en el *Indice dei racconti della Lucerna*, los relatos añadidos en la tercera edición son los siguientes: “La figlia di Giovanni Smiter, ‘mercatante’ di Venezia”; “Argenide, ‘figliuola di Meleandro re di Sicilia’”; “Armilla, ‘la più graziosa e la più amabile’ tra ‘tutte le giovani di Udine’”; “Flaminia, ‘fanciulla di ricca, nobile e generosa famiglia’ bresciana”; “Una allevatrice di Ancona”; “Una figliuola di un notaio di Viterbo”; “Una ‘scimia’”; “Ormonda, favorita di Maometto II”; “Roderigo d’Eleima, docente nell’Università di Salamanca” y “Annigio Calirabo, gentiluomo scozzese, cortigiano” (Fulco 1973: 437-438).

suspiro; tanto las muy explícitas metáforas, como la reacción de la mujer ante la violencia brutal de los primeros soldados,⁵ son una muestra de esos pasajes eróticos, lascivos y violentos de *La Lucerna* que, sin lugar a duda, pudieron llamar la atención de la censura.

Otro elemento imprescindible para el presente estudio es el amplio aparato paratextual de *La Lucerna*, tanto de la primera, como de la tercera edición. A pesar de los cambios, de las supresiones y de las sustituciones de algunos elementos paratextuales, su contenido manifiesta de manera patente las preocupaciones, las dudas y la cautela del autor a la hora de publicar el texto, razón por la cual es posible que, si bien el manuscrito estaba listo para imprimir ya a partir de 1622, su autor haya esperado tres años antes de que viese la luz. Pona, consciente de los varios pasajes atrevidos, grotescos, eróticos y lascivos que podían herir o irritar la moral católica de su tiempo,⁶ intenta explicar en el aparato paratextual, poniéndose al amparo de eventuales críticas, ilaciones y censuras, desde una perspectiva religiosa o meramente literaria, el porqué de algunas elecciones y de algunos episodios presentes a lo largo de su obra. El ejemplo paradigmático es la *Introducción* a la edición de 1627, “A chi legge Francesco Pona”, que, amén de delatar el verdadero nombre del autor y de sustituir el prefacio “Eureta Misoscolo

⁵ Estas son las palabras de la mujer: “Alle prime lance, confesso ch’io ressi indomita: e già piú di trenta di quei giovani s’erano nella lotta resi per vinti che fresca ancora m’affrontava co’ nuovi combattitori. Ma salendo già al centesimo il loro numero, ed essendo molti tra questi forniti d’armi troppo gagliarde [...] sentii mancarmi gli spiriti” [A las primeras lanzas, confieso que resistí indomable: y ya más de treinta de aquellos jóvenes se habían rendido en la lucha que aún fresca me enfrentaba con los nuevos combatientes. Pero ya aumentando su número al centésimo, y muchos de estos están equipados con armas demasiado fuertes [...] Sentí que me fallaba el ánimo (mi traducción)] (Pona 1973: 207).

⁶ De hecho, como ha escrito Gigliola Fragnito en su volumen *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, la famosa séptima norma del Índice tridentino que prohibía lecturas lascivas y obscenas, “dilatata a dismisura, finì con l’abbattersi su gran parte della letteratura italiana. [...] intorno agli anni Settanta del Cinquecento [...], eliminati i principali focolai d’eresia nella penisola, l’Inquisizione venne riconvertita in un servizio di polizia dei costumi mediante l’ampliamento delle sue competenze in direzione di trasgressioni tradizionalmente affidate ai confessori” [Dilatada hasta el exceso, acabó afectando gran parte de la literatura italiana. [...] allá por los años setenta del siglo XVI [...], una vez eliminados los principales focos de herejía en la península, la Inquisición se reconvirtió en un servicio de policía moral mediante la ampliación de sus competencias hacia transgresiones tradicionalmente confiadas a los confesores (mi traducción)] (Fragnito 2019: 9).

a chi legge” presente en las primeras dos ediciones, revela cuáles fueron esos temas que mayormente preocuparon al autor y que, tal vez, fueron la causa principal de la censura de la obra: la metempsicosis pitagórica, los frecuentes vicios y las consecuentes obscenidades. Desde el principio de su *Introducción*, refiriéndose al prefacio de la primera edición y enfatizando el concepto allí explicado, Pona subraya cómo el uso de la metempsicosis no es nada más que un artificio meramente literario, una herramienta necesaria para la construcción del texto, que permite, además, conferir ritmo y vivacidad a las historias narradas. Por eso, el autor rechaza, con palabras contundentes y explícitas y con un tono casi polémico, la doctrina pitagórica de la transmigración del alma:

Io non so se mi sia bastevolmente spiegato [...] intorno la vanità della invenzione pitagorica del passaggio delle anime di questo in quell'altro corpo [...]. Credo di sí, perché ho già detto essere una mera follia, indegna affatto di filosofo [...]. Ho giudicato la invenzione tanto schiettamente favolosa e bugiarda, che ho creduto che né anco gli idioti avessero a dubitarne: perché prima che indebolire la fede altri [...], vorrei perdere la vita. (Pona 1973: 3)

[No sé si me he explicado suficientemente [...] sobre la vanidad de la invención pitagórica del paso de las almas de éste a aquel otro cuerpo [...]. Yo creo que sí, porque ya he dicho que es una mera locura, nada digna de un filósofo [...]. Juzgué tan francamente fabuloso y falso el invento, que creí que ni los idiotas tendrían que dudarlos: porque antes de debilitar la fe de los demás [...], quisiera perder la vida (mi traducción)]

En lo que se refiere al problema de la moral y de los vicios, el autor añade que hacer hincapié en los adulterios y en los amores impuros es necesario para, a través de la “enormità del delitto”, enseñar “l’attrocità del castigo”, enfatizando así el papel didáctico y ejemplar de su obra:

Nell’eccesso del peccato mostra la severità della pena; anzi, [...] prego con affetto svisceratissimo qualunque leggerà questi fogli a scegliere le gemme de’ morali ammaestramenti [...] e ad abominare la laidezza de’ vizii, ivi solo rappresentati perché altri, veggendoli ritratti naturalmente, fugga le loro mostruose sembianze. (Pona 1973: 4)

[En el exceso del pecado muestra la severidad de la pena; por el contrario, [...] ruego de todo corazón a todo el que lea estas páginas que escoja las joyas de la enseñanza moral [...] y que abomine la fealdad de los vicios, sólo allí representados para que los demás, viéndolos retratados con naturalidad, huyen de sus rasgos monstruosos (mi traducción)]

También queda claro, a la luz de lo que se acaba de afirmar, el significado del seudónimo elegido por el autor a la hora de publicar su obra: Eureka es el inventor “enemigo del ocio”, o sea, enemigo del vicio y de las malas costumbres, escritor entregado a enseñar “la rozzezza del seculo, avaro e ottuso d’intelletto” [la tosquedad del siglo, avaro y torpe de intelecto (mi traducción)] (Pona 1973: 5); por medio de su medicamento literario, entonces, Eureka quiere que los vicios afloren, para denunciarlos y condenarlos bajo la luz de su *Lucerna*. Sin embargo, la enorme cantidad de vicios, los continuos adulterios y una narración que no escatima detalles solo por el placer y la diversión de contar historias hacen que el lector casi se olvide de los castigos finales y se deje llevar por la brillante, vivaz y proteica prosa del autor.

4. La censura en Italia y en España

Como ha subrayado Buccini, de hecho,

L'alibi moralista vacilla, tuttavia, quando la pena colpisce anche i puri innescando una spirale di contaminazioni che non sempre distingue l'innocenza dalla colpa e la rettitudine dall'iniquità [...]. In accordo con l'aspetto più eversivo dell'ideologia libertina, il diniego della subordinazione del corpo a un fine trascendente è implicitamente accolto nel romanzo [...] ignorando il mondo soprannaturale, strategia non meno provocatoria di un dichiarato dissenso. (Buccini 2013: 55)

[La coartada moralista se tambalea, sin embargo, cuando el castigo afecta también a los puros, desencadenando una espiral de contaminaciones que no siempre distingue la inocencia de la culpa y la justicia de la iniquidad [...]. De acuerdo con el aspecto más subversivo de la ideología libertina, la negación de la subordinación del cuerpo a un fin trascendente se acepta implícitamente en la novela [...] ignorando el mundo sobrenatural, una estrategia no menos provocadora que una disidencia declarada (mi traducción)]

El marcado erotismo, la lascivia, los adulterios y la violencia –sobre todo masculina– ligada a estos, el dominio de fuerzas instintivas y de pulsiones irracionales, la ausencia de Dios, además de la teoría de la metempsicosis y de las deplorables –a ojos de la moral de su tiempo– fuentes clásicas o más contemporáneas como la de Nicolò Franco, frecuentador habitual del Índice tanto italiano como español, son todos elementos que no podían pasar desapercibidos al control de la censura y, como vimos en las páginas anteriores, el mismo Pona era consciente de eso. A pesar de todo, la obra se publicó en Verona con el aval de la autoridad eclesiástica local que, subraya Fulco, estaba formada por personas conocidas por Pona y cercanas al ambiente *filarmónico* y, por lo tanto, “disposte a transigere non poco di fronte alle pagine incaute del giovane scrittore” [Dispuestas a transigir bastante frente a las páginas imprudentes del joven escritor (mi traducción)] (Fulco 1973: XXV); asimismo, la edición de 1627 se publicará bajo el amparo de los *Incogniti*. Sin embargo, a pesar de los mencionados esfuerzos por presentar *La Lucerna* como un libro didáctico, a través de su secuencia vicio-castigo-muerte, y a pesar de la tutela de la corriente libertina veneciana, la condena de parte de la Sagrada Congregación del Índice llegó, inapelable, a través de un decreto del 26 de marzo de 1626, y el libro se incluyó en el *Index* durante más de trescientos años, hasta 1948, fecha de publicación del último índice en Italia.

Como ha afirmado Buccini en su investigación sobre la censura de *La Lucerna*, en los protocolos anónimos de la Sagrada Congregación, en el apartado titulado “Cose osservate nella Lucerna”, hay un informe detallado sobre los ocho pasajes del texto que se condenaron. La primera condena, sin embargo, como era de imaginar, versa sobre la “explícita desviación doctrinal” (Buccini 2013: 83) de la obra, construida, como ya sabemos, a partir de la metempsicosis pitagórica.

Resumiendo, los ocho pasajes condenados son los siguientes (Buccini 2013: 83-84):

- La referencia a las largas peripecias amorosas de un monje durante su navegación por el río Brenta; hay que subrayar que, en la edición de 1627, Pona sustituirá al monje por un doctor.

- Una breve referencia a Gerolamo Cardano, médico, matemático y filósofo condenado y detenido por herejía en 1570.
- Las prácticas adúlteras de las mujeres de Goa y el uso de somníferos para dormir a sus maridos.
- La idolatría en el episodio de Leucilla y su coito con un sátiro.
- La carta final con la que se concluye la obra, que hace referencia al “amor puro”, sin tener en cuenta a Dios.
- La historia de la *cortigiana di Padova* y las numerosas referencias a las costumbres de las prostitutas.

Estas notas podrían indicar que el libro no se consideró irreformable, sino que se optó por la expurgación o corrección de los pasajes citados. Sin embargo, esta suposición no parece refrendada por varios documentos que, al contrario, revelan la posible publicación, sobre el año 1641, de una edición de *La Lucerna* enteramente reescrita, con el beneplácito del autor, “con il fine di disciplinarlo e di uniformarlo alla dottrina cristiana” [con el propósito de disciplinarlo y adecuarlo a la doctrina cristiana (mi traducción)] (Buccini 2013: 174). Además, en los *Decreta* del Santo Oficio de 1641, se señala que al Inquisidor de Verona se le pidió que enviase a Roma una copia de *La Lucerna*, para que se pudiese reformar. Las palabras del mismo Pona en el apóstrofe *Alla penna propria* con las que se abre la *Antilucerna*, texto de 1648, no dejan lugar a dudas: “Godi (penna) che non fu inchiostro meglio speso da te, giammai, che quello, che ora ti pubblica ravveduta” (*apud* Buccini 2013: 175). Como subraya Buccini, lo que asombra es que, a pesar de la reescritura integral, la obra permaneció en los índices durante más de trescientos años, tal vez a causa de la difusión de unos manuscritos no reformados.⁷

⁷ Por esta razón, es fundamental subrayar, como ha escrito Manuel Peña Díaz en el volumen *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, que “La censura [...] fue un territorio donde lo herético y lo ortodoxo se tocaban, donde lo público y lo privado se confundían, donde el discurso religioso acusador y amenazante penetraba y violaba conciencias. Se impusieron coerciones, se expurgaron y se quemaron libros, pero también existieron resistencias, lecturas oblicuas, ocultaciones de libros prohibidos o permitidos, incluso en medio de la coerción [...]” (Peña Díaz 2015: 17).

No extraña, a la luz de lo que se acaba de afirmar, que *La Lucerna* aparezca también en los Índices españoles, a partir del de Zapata de 1632 (el texto es citado en la página 765), donde se encuentra registrada, entre las obras en italiano, en la “Tertia Classis, in qua Libri incertorum autorum expurgati, aut prohibiti, ecc”, como “Misoscolo, Academico Philarmonico, la Lucerna di Eureka”, en compañía de otra obra y autor importantes, *I Mondi* de Antonfrancesco Doni. *La Lucerna* seguirá en la Tercera Clase también en los Índices sucesivos, el de Sotomayor de 1640 (en la página 798), el de Marín de 1707 (en el segundo volumen, en la página 82), el de Pérez de Prado de 1747 (en el segundo volumen, en la página 869) e incluso en el último, el de Rubín de Ceballos de 1790 (en la página 183), aunque en ese catálogo se suprimió la división por clases de las obras.

La presencia de *La Lucerna* en la Tercera Clase de los Índices españoles –y no, como se podría esperar, en la Segunda, que recogía una sola obra del autor condenado– no debe asombrar: como es sabido, Pona la publicó bajo seudónimo y, por lo tanto, se puede presumir que, siendo muy fácil reconocer que “Eureka Misoscolo” no puede ser sino un nombre ficticio, los censores, que no conocían el verdadero nombre del autor, hayan considerado el libro “anónimo”, incluyéndolo, por esta razón, en la Tercera Clase, donde, a partir de la regla XI del Índice de Quiroga de 1583, que siguió vigente también en los otros Índices, “Se prohíben todos los libros que a partir de la publicación del catálogo sean impresos sin nombre de autor, impresor, lugar o fecha de impresión” (Martínez de Bujanda 2016: 60). Sin embargo, parece descontada la siguiente pregunta: si en Italia, ya a partir de la edición de 1627, el nombre del autor era muy conocido, ¿por qué *La Lucerna* se seguirá incluyendo en la Tercera Clase de los Índices españoles?

A la luz de estos datos, parece verosímil afirmar que, en España, no hubo mucho interés hacia *La Lucerna* ni, en general, hacia la obra de Francesco Pona y, por eso, es posible que se siguiera censurando no tanto por su contenido –lo que sí pasó en Italia–, sino simplemente porque se publicó bajo seudónimo y porque nadie se preocupó de comprobar quién era realmente el autor.⁸ De

⁸ El verdadero nombre del autor ya había aparecido en la tercera edición, la primera de 1627, en la introducción “A chi legge Francesco Pona” [A quien lea a Francesco Pona (mi traducción)], en la que el escritor veronés explica el porqué de la elección

hecho, no se podría explicar de otra forma la presencia de *La Lucerna* hasta en el Índice de Ceballos de 1790, un Índice mucho menos rígido que el anterior, que hasta reconocía el derecho de los autores a defender sus opiniones, y que se publicó en un contexto en el que, sobre todo a raíz de la promulgación de la Cédula real del 16 de junio de 1768, la Inquisición vio mermados su poder y su prestigio, y cada vez más limitadas su autoridad y su independencia de la Corona (Martínez de Bujanda 2016: 183) que, como afirma este estudioso, consiguió “domesticarla y utilizarla para controlar las nuevas ideas que amenazan la supervivencia de las instituciones del Antiguo Régimen” (2016: 185).

A pesar del aparente escaso interés de los censores hacia *La Lucerna*, hay una obra que, sin embargo, atestigua que el libro de Pona llegó a llamar la atención de algunos literatos españoles. El texto que corrobora esta afirmación es *El Siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* de Antonio Enríquez Gómez, obra publicada en 1644, que comparte al menos tres características fundamentales con *La Lucerna*: el uso de la metempsicosis como herramienta narrativa, el fin didáctico-moral y la crítica a su tiempo,⁹ y la estructura *a schidionata*, tres elementos que difícilmente podrían considerarse como meras coincidencias. El texto de Enríquez Gómez no fue censurado y no aparece en ningún índice; del autor, en cambio, se censuraron otras dos obras, *La Torre de Babilonia* y la *Política Angélica*, en los Índices de 1707, 1747 y 1790. De esta última información se puede inferir que, por lo menos en España, el tema de la transmigración no llamó mucho la atención y no fue objeto de un rígido rechazo. En cambio, sí lo fue en Italia, donde la censura de textos científicos y filosóficos que se alejaban de la doctrina fue mucho más dura, como atestiguan los célebres casos de Giordano Bruno –que hace referencia a la transmigración del alma en su obra *De Magia naturali* de 1590– y de Galileo Galilei. Como ha subrayado Mario Infelise en el volumen *I libri proibiti* (Infelise 1999: 56), el ataque contra la reflexión filosófica y científica solo se dio, en Italia, a partir de los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, mucho tiempo después de la publicación del *De revolutionibus*

de su seudónimo, con el que ya había firmado su primera obra importante, el *Primo di Agosto celebrato da alcune Giovani ad una Fonte*.

⁹ El tema de la irrisión en *La Lucerna* ha sido estudiado por Alberto Raffaelli en su ensayo “La derisione nella *Lucerna* di Francesco Pona” (1999).

orbium celestium de Copérnico, publicado en 1543, que circuló libremente durante varios años. Añade Infelise –y este es un elemento central para la cuestión de la censura de *La Lucerna*, sobre todo en Italia– que el asunto del heliocentrismo se hizo candente solo a partir de 1615, cuando vio la luz, en Nápoles, la *Lettera sopra l’opinione de’ pitagorici e del Copernico* del carmelitano Paolo Antonio Foscarini, a favor de una interpretación heliocéntrica del universo. La publicación de este escrito fue el pretexto para que la Congregación del Índice, el 5 de marzo de 1616, prohibiera cualquier texto pasado, presente y futuro que hiciera referencia a la movilidad de la tierra y a la inmovilidad del sol. Si esta fecha es muy importante, porque establece una rígida actitud hacia los desvíos de la doctrina heliocéntrica solo nueve años antes de la publicación de *La Lucerna*, también hace falta recordar que, para los pitagóricos, la tierra era un elemento demasiado imperfecto para encontrarse en el mismo centro del universo, donde, en cambio, ardía la llama de un fuego eterno. Entonces, es posible considerar estos principios como precursores del heliocentrismo y, al mismo tiempo, es casi descontado inferir que una obra cuyo eje narrativo se centra en la doctrina pitagórica no pudiese ser acogida por el ojo censor de la iglesia católica sin unas cuantas reservas. En lo que se refiere a España, sin embargo, no hay que olvidar que, como ha afirmado Jesús Martínez de Bujanda, el hecho de que Galileo y Copérnico no figuren en el Índice español, no significa que la Inquisición española no se haya interesado o preocupado por ese tema (2016: 125-128). Eso tiene que ver, en opinión del estudioso, ante todo con las divergencias entre la censura italiana y la española, y por el desinterés de esta última “por los temas científicos que preocupaban en Italia y en Europa en la primera parte del siglo XVII”; además, añade Martínez de Bujanda, si el heliocentrismo no fue una cuestión central para la Inquisición española y nunca se pronunció su condenación formal, “Por otra parte, los censores españoles y de una manera particular Juan de Pineda, la consideran como errónea y peligrosa para la fe” (2016: 128).

5. Anti-Pona: entre conformismo y autocensura

La publicación, en 1648, de la obra titulada *Antilucerna*, representa el momento más álgido del cambio ideológico y estético del autor, que, como ya se ha subrayado, se dio a partir del final de los años

veinte y del inicio de los treinta. La epidemia de peste y la censura de su obra de mayor fama y éxito hicieron mella en las certezas y en el pensamiento de Pona, que, poco a poco, intentó incorporarse a la sociedad veronesa, dejando a un lado ese matiz de transgresión y heterodoxia de sus años juveniles. De hecho, si su obra nunca fue expresión de puro libertinaje y heterodoxia –como atestigua la publicación, coeva a las dos ediciones de *La Lucerna* de 1627, de la comedia moral *Parthenio* y del comentario a la ética nicomaquea *Discorsi sopra le Morali di Aristotele a Nicomaco*–, a finales de los años '20, como han subrayado Fulco y Buccini, Pona intentó “riabilitare la propria fisionomia intellettuale e [...] recuperare il proprio prestigio sociale, avvalendosi di proficue relazioni con influenti personalità del *milieu* intellettuale lagunare” [rehabilitar la fisonomía intelectual y recuperar el prestigio social, valiéndose de relaciones provechosas con personalidades influyentes del medio intelectual lagunare (mi traducción)] (Buccini 2013: 112). Dos años después de la peste de 1630, Pona, encerrado en su casa sin ejercer su profesión de médico, se convierte en cronista oficial de la tremenda epidemia con su obra *Il Gran Contagio di Verona*, documento imprescindible sobre los acontecimientos que diezmaron a la población de esta ciudad y que el mismo Alessandro Manzoni no pudo ignorar a la hora de documentarse sobre la peste que describirá en los últimos capítulos de *I Promessi sposi*.

El cambio de rumbo de Pona se convierte, paulatinamente, en un mayor y más radical rechazo de su obra juvenil, a través del acercamiento a temas más convencionales y a formas más refinadas que, pronto, dejarán el paso a la tajante autocensura de sus primeras creaciones, hasta llegar al “recupero del prestigio sociale e professionale” y a la “completa liquidazione di ogni residuo di dissidenza” [liquidación completa de cualquier residuo de disidencia (mi traducción)] (Buccini 2013: 121). Esta nueva actitud social y estética es evidente en obras como *Il Giudizio di Paride*, la *Galeria delle Donne celebri*, ambas de 1632, *La Messalina* de 1633, y la novela heroico-galante de 1635 *L'Ormondo*, hasta llegar, en 1648, a la ya citada *Antilucerna*, redactada durante varios años bajo la vigilancia de la censura y cargada de erudición eclesiástica y de autocrítica de parte de un Euretá ya del todo arrepentido, que pone la imaginación creadora “al servizio della disciplina morale e di una logica manichea che separa categoricamente gli opposti per riproporli come termini inconciliabili” [al servicio de la disciplina moral y de una

lógica maniquea que separa categóricamente los opuestos para volver a proponerlos como términos inconciliables (mi traducción] (Buccini 2013: 178); una actitud que esta estudiosa describe con las siguientes palabras:

Lo scrupolo di aver travalicato i confini della convenzione suscita [...] in Pona una profonda crisi di coscienza che culminerà in una severa autocensura e in una svolta irreversibile verso il conformismo. (Buccini 2013: 99)

[El escrúpulo de haber traspasado los límites de la convención suscita [...] en Pona una profunda crisis de conciencia que culminará en una severa autocensura y en un giro irreversible hacia el conformismo (mi traducción)]

De los muchos escritos del autor que atestiguan lo que la crítica ha definido como un “hiato creativo” (Buccini 2013: 114), cabe mencionar, por lo menos, la carta de retractación que, el 3 de abril de 1636, Pona envía a la Congregación del Índice, abjurando de su pasado comprometedor y refiriéndose a la reescritura de *La Lucerna*:

Fece la mia adolescenza uno aborto, credendo figliare como maturo; e fu la composizione della *Lucerna*. [...] E per iscarico di mia anima, supplico che sia deputato censore alla correzione di detto libro, accioché le coscienze ch'hanno da esso potuto ricever scandalo, fuor d'ogni mia intenzione, restino edificate, o almen non offese in trascorrere quelle vanità giovenili. (*apud* Fulco 1973: XXIV-V)

[Mi adolescencia tuvo un aborto, pensando que paría una manzana madura; y fue la composición de la *Lucerna*. [...] Y para alivio de mi alma, te suplico que seas nombrado censor para corregir dicho libro, a fin de que las conciencias que han podido recibir de él escándalo, más allá de toda mi intención, queden edificadas, o por lo menos no ofendidas en contemplar esas vanidades juveniles (mi traducción)]

Además, en un opúsculo de 1641 dedicado a papa Urbano VIII, titulado *Version Paraphrastica dei Sette Salmi di Davidde Penitito*, Pona escribe en la *Apostrofe dello scrittore alla penna* ahí contenida:

È ben ragione, che tu publica peccatrice, pubblicamente bandisca la penitenza; e che con le lagrime di David ravveduto, accoppi le stille d'un inchiostro di lagrimosi umori nodrito. [...] Increscaci, l'esser follemente trascorsi in vaneggiar col Sulmonese dietro le forme menzognere. (*apud* Buccini 2013: 173)

[Es muy justo que tú, pecadora pública, proclames públicamente la penitencia; y que con las lágrimas del arrepentido David, junté las gotas de una tinta de llorosos humores nutridos. [...] Lamentamos habernos pasado locamente delirando con el Sulmonese detrás de las falsas formas (mi traducción)]

La *Antilucerna* de 1648, por tanto, no debe ser vista solo como una nueva *Lucerna*, que quiere callar y dejar en el olvido la verborrea barroca y traviesa de la obra anterior; representa, en primer lugar, el anti-Pona, el sello final, la conclusión de un camino ideológico de redención y arrepentimiento, el triunfo de un Pona y de una *Lucerna* contrarreformados. Se podría incluso considerar, además, un ejemplo de cómo el poder puede llegar hasta lo más íntimo de las conciencias, disciplinándolas y educándolas al orden y al respeto de las normas no solo a través de la censura, sino, además, ejerciendo en los mismos escritores una forma de auto-control y autocensura más o menos consciente, en detrimento de la libertad creadora y de la más auténtica expresión de sí mismos.

Referencias bibliográficas

- BONI, Fabio. (2017). “La scelta del male di alcune eroine della *Lucerna* come conseguenza della prevaricazione maschile”. *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*: 1-7. [01/09/2022]. <http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896>
- BUCCINI, Stefania. (2013). *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*. Florencia: Leo S. Olschki Editore.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio. (1977). *El Siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*. París: Ediciones Hispanoamericanas.
- FRAGNITO, Gigliola. (2019). *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*. Bologna: Il Mulino.

- FULCO, Giorgio. (1973). “Introduzione”. En: Pona, Francesco. *La Lucerna*. Roma: Salerno Editrice, IX-LV.
- INFELISE, Mario. (1999). *I libri proibiti*. Bari-Roma: Laterza.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús. (2016). *El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819). Evolución y contenido*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- NAY, Laura. (2013-2014). “‘Quella lucerna tenebrosamente chiara’: i ‘succhi salutari della medicina’ e l’acque inutile delle muse”. *Levia Gravia*. XV-XVI: 179-194.
<<https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1521707/39331/NAY%20pona.pdf>> [01/09/2022].
- PEÑA DÍAZ, Manuel. (2015). *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*. Madrid: Cátedra.
- PONA, Francesco. (1973). *La Lucerna*. Roma: Salerno Editrice.
- PONA, Francesco. (2020). *Il gran contagio di Verona*. Verona: Mazziana.
- RAFFAELLI, Alberto. (1999). “La derisione nella *Lucerna* di Francesco Pona”. *Filigrana*. 5: 153-181. [01/09/2022].
<https://www.academia.edu/15685886/La_derisione_nella_Lucerna_di_Francesco_Pona>

Resumen:

Literato y médico dividido entre el “ozio lecito della scrittura” –para retomar el título del fundamental ensayo de Stefania Buccini sobre la obra del autor veronés– y su vocación de hombre de ciencia, Francesco Pona es un autor aún poco estudiado y muchas veces olvidado en el panorama actual de la literatura italiana. Autor ecléctico, muy cercano al experimentalismo de la *Accademia degli Incogniti*, Pona publica en 1625, bajo el seudónimo de Eureka Misoscolo, *La Lucerna*, una obra que, por su carga de transgresión, sus temas y contenidos y su evidente vanguardismo típicamente barroco, no pasa desapercibida en los principales círculos literarios e intelectuales de su tiempo, ni al control de la censura de la Sagrada Congregación del Índice que, desde marzo de 1626 hasta 1948, incluye el texto en el *Index Librorum Prohibitorum*. Las razones de esta condena parecen casi descontadas, y el mismo autor es consciente –como se infiere, por ejemplo, del imprescindible aparato paratextual de *La Lucerna*– de tratar temas y doctrinas –el de la pitagórica metempsi-

cosis, en primer lugar- que se alejan mucho de los límites establecidos por los revisores contrarreformistas. La epidemia de peste de 1630 y la inclusión de *La Lucerna* en el Índice marcarán un hiato en el quehacer literario del autor que, después de abjurar en 1636 de su producción juvenil, virará de la transgresión de las primeras obras hacia un cauto conformismo -paradigmático, desde este punto de vista, el título de una obra de 1648, *Antilucerna*.

El presente estudio se centrará en esos elementos, principalmente estilísticos, temáticos y doctrinales que hicieron de *La Lucerna* un texto muy leído y controvertido, y, además, en la prohibición del texto tanto en Italia como en España, donde quedará prohibido desde el Índice de Zapata de 1632 hasta el de Ceballos de 1790, no tanto, como pasó en Italia, a causa de sus contenidos, sino por la publicación del texto bajo seudónimo.

Palabras clave: Francesco Pona; *La Lucerna*; Transgresión; Autocensura; Libros prohibidos.

PONA I ANTI-PONA: LA LUCERNA ENTRE ECLECTICISME, CENSURA I AUTOSENSURA

Resum:

Literat i metge dividit entre “l'ozio lecito della scrittura” -per reprendre el títol del fonamental assaig de Stefania Buccini sobre l'obra de l'autor veronès- i la seva vocació d'home de ciència, Francesco Pona és un autor encara poc estudiat i moltes vegades oblidat al panorama actual de la literatura italiana. Autor eclèctic, molt proper a l'experimentalisme de l'Accademia degli Incogniti, Pona publica el 1625, sota el pseudònim d'Eureta Misoscolo, *La Lucerna*, una obra que, per la seva càrrega de transgressió, els seus temes i continguts i el seu evident avantguardisme típicament barrocs, no passa desapercebuda als principals cercles literaris i intel·lectuals del seu temps, ni al control de la censura de la Sagrada Congregació de l'Índex que, des del març del 1626 fins al 1948, inclou el text a l'*Index Librorum Prohibitorum*. Les raons d'aquesta condemna semblen gairebé descomptades, i el mateix autor és conscient -com s'infereix, per exemple, de l'imprescindible aparell paratextual de *La Lucerna*- de tractar temes i doctrines -el de la pitagòrica metempsicosi, en primer lloc- que s'allunyen molt dels límits esta-

blerts pels revisors contrareformistes. L'epidèmia de pesta del 1630 i la inclusió de *La Lucerna* a l'Índex marcaran un hiata en el quefer literari de l'autor que, després d'abjurar el 1636 de la seva producció juvenil, virarà de la transgressió de les primeres obres cap a un caut conformisme –paradigmàtic, des d'aquest punt de vista, el títol d'una obra del 1648, *Antilucerna*.

Aquest estudi se centrarà en aquells elements, principalment estilístics, temàtics i doctrinals que van fer de *La Lucerna* un text molt llegit i controvertit, i, a més, en la prohibició del text tant a Itàlia com a Espanya, on quedarà prohibit des de l'Índex de Zapata de 1632 fins al de Ceballos de 1790, no tant, com va passar a Itàlia, a causa dels seus continguts, sinó per la publicació del text sota pseudònim.

Paraules clau: Francesco Pona; *La Lucerna*; Transgressió; autocensura; Llibres prohibits.

PONA AND ANTI-PONA: LA LUCERNA BETWEEN ECLECTICISM, CENSORSHIP AND SELF-CENSORSHIP

Abstract:

Man of letters and medical doctor torn between the “ozio lecito della scrittura” –to take up the title of Stefania Buccini’s fundamental essay on Veronese’s work– and his vocation as a scientist, Francesco Pona is an author still little studied and often forgotten in the current panorama of Italian literature. An eclectic author, very close to the experimentalism of the *Accademia degli Incogniti*, Pona published in 1625, under the pseudonym of Eureka Misoscolo, *La Lucerna*, a work that, due to its load of transgression, its themes and contents and its evident typically Baroque avant-garde style, did not go unnoticed in the main literary and intellectual circles of his time. Nor did it avoid the control of the censorship of the Sacred Congregation of the Index that, from March 1626 to 1948, included the text in the *Index Librorum Prohibitorum*. The reasons for this condemnation seem almost discounted, and the author himself was aware –as can be inferred, for example, from the essential paratextual apparatus of *La Lucerna*– of dealing with themes and doctrines –that of the Pythagorean metempsychosis, in the first place– which

move away greatly from the limits established by the censors of the counter-reformation. The outbreak of the plague in 1630 and the inclusion of *La Lucerna* in the Index marked a hiatus in the literary work of the author who, after abjuring his juvenile production in 1636, turned from the transgression of the earlier works towards a cautious conformism -paradigmatic, from this point of view, was the title of a work of 1648, *Antilucerna*.

The present study will focus on these elements, mainly stylistic, thematic, and doctrinal, which made *La Lucerna* a widely read and controversial text, and, in addition, on the prohibition of the text both in Italy and in Spain, where it was prohibited from the Index of Zapata of 1632 to Ceballos's of 1790, not so much, as happened in Italy, because of its contents, but because of the publication of the text under a pseudonym.

Keywords: Francesco Pona; *La Lucerna*; Transgression; Self-censorship; Forbidden books.