

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

VI 2003

BIENVENIDO MORROS MESTRES, *El episodio de doña Garoza a través de sus fábulas* (Libro de buen amor, 1332-1507) // ANTONIO GARGANO, *Herrera e la cultura poetica italiana. A proposito di una recente edizione delle Anotaciones* // INES RAVASINI, *Las Stancias de Rugier nuevamente glosadas de Alonso Núñez de Reinoso: una glosa aristoesca de origen italiano* // RODRIGO CACHO CASAL, *Dante en el Siglo de Oro* // CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ, *La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo* (ms. 189 BNM). *Un libro de pastores desconocido* // FRANCESCO FAVA, «*Los dos se desnudaron y se amaron*»: una lettura di Piedra de Sol di Octavio Paz // ALESSANDRA GHEZZANI, *La testimonianza di un conflitto tra persona pubblica e identità privata: Antes que anochezca di Reinaldo Arenas* // NOTE: // ALESSANDRA GHEZZANI, *I manoscritti di Reinaldo Arenas* // RECENSIONI: ENRICO DI PASTENA, *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, *Selección de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente, Blanca Varela, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002, pp. 989* // SEMINARIO CONCLUSIVO DEL DOTTORATO IN ISPANISTICA. RELAZIONI: BLANCA PERIÑÁN, *Presentazione* // ANNA BOGNOLO, *Il "Progetto Mambrino". Per un'esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei Libros de caballerías* // MARIA CONSOLATA PANGALLO, *Lázaro tra Italia e Spagna. A proposito di un nuovo esemplare dell'edizione di Antonio Facchetti del 1600* // ELENA CARPI, *Appunti per l'analisi del sistema prepositivo di un corpus di testi nautici del XVI secolo* // ELISABETTA SARMATI, *Un percorso ermeneutico: le tipologie contenutistico-formali e il discorso interpretativo. Chiarimenti terminologici ed esempi ispanici* // MARCELLA TRAMBAIOLI, *Nel laboratorio di un'edizione critica e annotata de La hermosura de Angélica di Lope de Vega. Aspetti problematici e prospettive* // ENRICO DI PASTENA, *Identidad y alteridad social en los protagonistas de El perro del hortelano* // FEDERICA CAPPELLI, *La República de Venecia... (1617) attribuita a Francisco de Quevedo. Saggio di edizione* // BEATRICE GARZELLI, *Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo* // DANIELA PIERUCCI, *Travestimento burlesco e le «forme libere» d'Accademia* // ANTONELLA GALLO, *El tonto presumido di Francisco Navarrete y Ribera. Percorsi di analisi e ricerca* // FAUSTA ANTONUCCI, *Una nota sobre la fortuna de Guillén de Castro: secuencias de La fuerza de la costumbre en La batalla de Pavia de Crsitóbal de Monroy y Silva* // PAOLO TANGANELLI, *La polemica intorno alla Censura de la Elocuencia e la teoría descriptiva barroca* // DANIELA CAPRA, *L'autore e il suo doppio: El porqué de todas las cosas di Andrés Ferrer de Valdecebro* // EMILIANO BELLINI, *El recuerdo almanacado. Estética del recuerdo en Valle-Inclán y Proust* // ANA LOURDES DE HERIZ, *El error visto por quien aprende español L2*

★

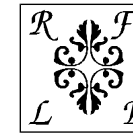
VI 2003

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

EDIZIONI ETS

Rivista di Filologia
e Letterature Ispaniche

VI
2003



EDIZIONI ETS

Rivista di Filologia
e Letterature Ispaniche

RIVISTA DI FILOLOGIA E LETTERATURE ISPANICHE

A CURA DI

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore,
Alessandro Martinengo (Pisa), Tommaso Scarano (Pisa)

Giovanni Caravaggi (Pavia), Antonio Gargano (Napoli), Giuseppina Ledda
(Cagliari), Norbert von Prellwitz (Roma), Maria Grazia Profeti (Firenze),
Aldo Ruffinatto (Torino), Emma Scoles (Roma)

Carlos Alvar (Alcalá de Henares), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), María C. García de Enterría (Alcalá de Henares),
José Lara Garrido (Málaga)

Segreteria di redazione:
Elena Carpi e Valentina Nider
(Pisa)

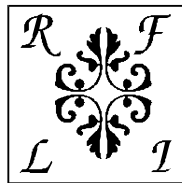
periodico annuale
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10/99

Direttore responsabile: Giancarlo Fasano

abbonamento 2003
Italia € 26,00, estero U.S. \$ 25
prezzo di un fascicolo: Italia € 31,00, estero U.S. \$ 45
conto corrente postale n. 14721567
intestato a Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
tel. 050 29544 - 503868 – fax 050 20158
info@edizioniets.com – www.edizioniets.com

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

VI
2003



EDIZIONI ETS

INDICE

BIENVENIDO MORROS MESTRES <i>El episodio de doña Garoza a través de sus fábulas (Libro de buen amor, 1332-1507)</i>	11
ANTONIO GARGANO <i>Herrera e la cultura poetica italiana. A proposito di una recente edizione delle Anotaciones</i>	55
INES RAVASINI <i>Las Stancias de Rugier nuevamente glosadas de Alonso Núñez de Reinoso: una glosa ariostesca de origen italiano</i>	65
RODRIGO CACHO CASAL <i>Dante en el Siglo de Oro</i>	87
CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ <i>La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo (ms. 189 BNM). Un libro de pastores desconocido</i>	107
FRANCESCO FAVA <i>«Los dos se desnudaron y se amaron»: una lettura di Piedra de Sol di Octavio Paz</i>	133
ALESSANDRA GHEZZANI <i>La testimonianza di un conflitto tra persona pubblica e identità privata: Antes que anochezca di Reinaldo Arenas</i>	153
NOTE	
ALESSANDRA GHEZZANI <i>I manoscritti di Reinaldo Arenas</i>	169
RECENSIONI	
ENRICO DI PASTENA <i>Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000), Selección de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente, Blanca Varela, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002, pp. 989</i>	181

SEMINARIO CONCLUSIVO DEL DOTTORATO IN ISPA-
NISTICA. RELAZIONI

BLANCA PERIÑÁN <i>Presentazione</i>	189
ANNA BOGNOLO <i>Il "Progetto Mambrino". Per un' esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei Libros de caballerías</i>	191
MARIA CONSOLATA PANGALLO <i>Lázaro tra Italia e Spagna. A proposito di un nuovo esemplare dell'edizione di Antonio Facchetto del 1600</i>	203
ELENA CARPI <i>Appunti per l'analisi del sistema prepositivo di un corpus di te- sti nautici del XVI secolo</i>	211
ELISABETTA SARMATI <i>Un percorso ermeneutico: le tipologie contenutistico-formali e il discorso interpretativo. Chiarimenti terminologici ed esempi ispanici</i>	219
MARCELLA TRAMBAIOLI <i>Nel laboratorio di un'edizione critica e annotata de La hermo- sura de Angélica di Lope de Vega. Aspetti problematici e pro- spettive</i>	233
ENRICO DI PASTENA <i>Identidad y alteridad social en los protagonistas de El perro del hortelano</i>	245
FEDERICA CAPPELLI <i>La República de Venecia... (1617) attribuita a Francisco de Quevedo. Saggio di edizione</i>	259
BEATRICE GARZELLI <i>Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo</i>	275
DANIELA PIERUCCI <i>Travestimento burlesco e le «forme libere» d'Accademia</i>	287
ANTONELLA GALLO <i>El tonto presumido di Francisco Navarrete y Ribera. Percorsi di analisi e ricerca</i>	301

FAUSTA ANTONUCCI	
<i>Una nota sobre la fortuna de Guillén de Castro: secuencias de La fuerza de la costumbre en La batalla de Pavía de Crsitóbal de Monroy y Silva</i>	315
PAOLO TANGANELLI	
<i>La polemica intorno alla Censura de la Elocuencia e la teoria descrittiva barocca</i>	327
DANIELA CAPRA	
<i>L'autore e il suo doppio: El porqué de todas las cosas di Andrés Ferrer de Valdecebro</i>	339
EMILIANO BELLINI	
<i>El recuerdo almacenado. Estética del recuerdo en Valle-Inclán y Proust</i>	349
ANA LOURDES DE HERIZ	
<i>El error visto por quien aprende español L2</i>	357

EL EPISODIO DE DOÑA GAROZA A TRAVÉS DE SUS FÁBULAS
(LIBRO DE BUEN AMOR, 1332-1507)

A la memoria de María Rosa Lida

Las fábulas de Gualterius Anglicus, como corresponde a una obra de lectura obligatoria en la clase del *grammaticus*, se difundieron en la Edad Media a través de comentarios, dirigidos tanto a estudiantes como a profesores, que acompañaron los dísticos originales desde finales del siglo XIII, bien para ofrecer un sinónimo léxico, bien para resumir la acción del relato o bien para desarrollar en términos afines el *promythium* y/o el *epimythium*, utilizando en los dos últimos casos los textos en prosa de las distintas redacciones del *Romulus*. Nuestro arci-preste, como habían sospechado Amador de los Ríos y estudiado Otto Tacke y Felix Lecoy, se había basado mayormente en la versión de Anglicus¹, del que en muchos casos parece alejarse por manejar un manuscrito con glosas interlineales y extensos comentarios, según comprobaremos en las fábulas que pone en boca de las protagonistas principales del episodio de doña Garoza. A lo largo de dos días la alcahueta y la monja intercambian diez fábulas, cuatro durante el primero y seis durante el segundo; y, de las diez, la del gallo y del zafiro, se me antoja la más importante, en tanto actúa de gozne entre unas y otras, a la vez que sirve de ejemplo de los problemas que plantea el libro para los lectores, y por eso empezaremos analizando esa fábula para luego abordar las otras con el propósito de entender mejor el episodio en su conjunto. En la mencionada fábula, por ejemplo, Juan Ruiz incluye dos moralejas, una inspirada por el texto original de Fedro, otra, en cambio, totalmente inventada, aunque aducida en estrecha relación con la primera: aprovecha la fábula para introducir nuevas reflexiones sobre el valor de su libro, y, a ese propósito, vuelve a sembrar la ambigüedad sobre su intención. Pero no lo hace utilizando su propia voz, sino la de la alcahueta, doña Urraca, quien intenta convencer a la monja Garoza de aceptar como amante al protagonista de la obra. En un principio,

¹ Véase J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Cancela, 1863, vol. IV, pp. 157-204, y O. Tacke, *Die Fabeln des Erzpriester von Hita im Rahmen der mittelalterlichen Fabellitteratur*, Breslau, Junge & Sohn, 1911.

doña Urraca – en cuya intervención aflora la del narrador – alude a la dificultad que tienen muchos para entender el libro, y, en ese aspecto, no se dirige a su interlocutora, sino a los lectores del texto, a quienes equipara con el gallo por desechar un artículo de un precio incalculable; al poco apela directamente a la monja para asimismo identificarla con el susodicho animal por resistirse a llevar una vida mucho mejor en compañía del arcipreste, por negarse a la práctica con él del amor loco: si otorga a la obra unos valores incuestionables en tanto portadora de la sabiduría necesaria para alcanzar la salvación eterna, de inmediato, en cambio, invita a su antigua señora a seguir por los caminos tortuosos del amor humano.

La narración de la fábula del gallo y del zafiro

El arcipreste dedica tres coplas al núcleo de la fábula: si en el original, sólo interviene el gallo, en nuestra obra, en cambio, tras un breve parlamento del animal, el zafiro toma la palabra, introduciendo las reflexiones que en el texto latino se atribuyen exclusivamente a éste. Para empezar, Juan Ruiz utilizó un adjetivo, en función de atributivo o de predicativo, que los copistas deformaron tanto, que resulta difícilmente reconstruible: «En un muladar andaba el gallo ajevío» (el manuscrito *G* trae «aujando» o «anjando», mientras *T*, al no entender su modelo, muy similar al de *G*, opta por la solución más fácil, «çerca un río»)²; la mayoría de editores, a excepción de Alberto Blecua, cree que el vocablo en cuestión pertenece al campo semántico de *stolidus*, al reconocer esta palabra en la fuente latina: «*In gallo stolidum [...] note*» (vv. 9-10); y, así, Corominas, a partir de la lectura de *G* («anjando»), postula la enmienda «ánjeldedío» ('ángel de Dios')³. Si nos orientamos por la fábula de Gualterio, «ajevío» o «anjando» no pueden considerarse como sinónimos de *stolidus*: en sus hexámetros en ningún momento se da al gallo semejante calificativo, y solo se le aplica en el *epimythium*, como moraleja ('En el gallo entiende al necio'). Habrá que buscar, pues, en la fuente principal las conjeturas más verosímiles para precisar el sentido exacto del adjetivo del que hemos venido hablando hasta ahora y sobre cuya forma discrepan los manuscritos. Gualterio insiste en el frío del gallo y en el objeto de su exploración: «*Dum rígido fodit*

² Citamos siempre por la edición de A. Blecua (ed.), *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1992.

³ *Libro de buen amor*, Madrid, Gredos, 1973, p. 520.

ore fimum, dum queritat escam, / tunc stupet inuenta iaspide gallus» (vv. 1-2)⁴; y, en ese aspecto, podría aportar una solución al problema: el animal había decidido escarbar en el estercolero en busca de alimento, y para ello había debido afrontar las inclemencias climatológicas (estaría hambriento y tendría mucho frío). Con tales datos, Alberto Blecua ha llegado a proponer la forma «ajunío» o «jejunío» ('en ayunas'), que todavía no ha podido documentar; también podría sugerirse la voz «aterido», usada por el arcipreste (cf. 1349 c), en posible rima consonante con «vido» y con «fri[d]o» (y asonante sin embargo con «sandío»): está avalada por «*rigido [...]*ore» de la fábula latina.

En nuestra obra, el gallo descubre un zafiro con unas características determinadas, mientras en el texto latino encuentra un jaspe con otras muy distintas: «falló çafir culpado, mejor omne non vido; / espantóse el gallo, dixo como sandío» (1387 cd); en el arquetipo, seguramente figuraría «colpado», sin la sonorización de la «c», y esa lectura explicaría las tres conservadas: «culpado» (S), «golpado» (G) y «colgado» (T). El zafiro parece tallado y esculpido, mientras que el jaspe está en bruto, cuando el animal piensa en el mayor esplendor de la piedra de hallarse en otras manos: «*quem fimum hic cepulit, viveret arte nito*» (v. 6); «arte» hace referencia a la labor de pulimento, y podría haber sugerido el «colpado» del arcipreste, quien pondera la pieza por esa cualidad que le atribuye, «mejor omne non vido». Ante semejante visión, el gallo queda pasmado y estupefacto: «*tunc stupet [...] gallus*» («espantóse el gallo»); y nuestro autor sólo pone en su boca la parte final de su intervención en la fábula latina: «*Plus amo cara minus*», «Más querría de uvas o de trigo un grano / que a ti nin a çiento tales en la mi mano» (1388 ab). Para cambios tan notables seguramente se ha inspirado en una glosa interlineal de los hexámetros de Gualterius, concretamente como paráfrasis de «*cara*»: «*s. ut grana tritici*» («de trigo un grano»); o bien ha tenido en cuenta la moraleja del comentario en prosa: «*Nam sicud gallus non curabat iaspidem, licet ualet mille grana tritici*»⁵. A partir de una afirmación como ésta, podría haber evocado el refrán «Mas vale pájaro en mano que buitre volando», «Más vale pájaro en mano que

⁴ Para el texto de Gualterius y el de su comentarista sigo la edición de A.E. Wright (ed.), «*Walter of England*», Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1997.

⁵ Para Margherita Morreale «'Falló çafir golpado', 1387c: análisis de la adaptación de una fábula esópica en el *Libro de buen amor*», en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, vol. III, 1975, pp. 369-374, Juan Ruiz pudo basarse en la variante que trae el copista del Gualterius de Lyon: «*plus amo grana nimis*' en lugar del más abstracto '*plus amo cara minus*'».

ciento volando», del que invierte sus términos: «Más querría de uvas o de trigo un grano/ que a ti nin a ciento tales en la mi mano»; en la Edad Media, sólo se ha documentado la primera versión (y lo recoge, por ejemplo, Santillana), pero Juan Ruiz parece hacerse eco de la segunda, al desdeñar la cantidad de cien zafiros o joyas semejantes, y por ello podría haber superpuesto en su recuerdo otros refranes con sentido análogo, «Más vale pájaro en barriga que ciento en la liga», «Más vale una hora de placer que ciento de pesar».

Moralejas

Como hemos anunciado arriba, el arcipreste incluye dos moralejas de la fábula: una relativa al conjunto del libro, otra atingente a la situación de la monja, indecisa y reacia a aceptar las proposiciones de la alcahueta; para la primera moraleja, se ha basado en el *epymythium* de Fedro y en el de las versiones posteriores, que utilizan la fabula como proemio de las demás, para ilustrar los problemas de comprensión del autor al recurrir a un género de lectura muy amena pero nada fácil, al menos para reconocer los sentidos más ocultos. En el *Romulus*, Ademaro abre con ella la colección, que atribuye a Esopo, precisando que éste la había concebido pensando en sí mismo: «*Aesopus prior ipse de se fabulam dixit*»; al final, invoca, no a sí mismo, sino a los lectores para quienes la narra, previendo su incapacidad de intelección: «*haec illis Aesopus narrat, qui <ipsum legunt et> non intellegunt*» (I, 1). En otras redacciones de la misma obra, como la de *Nilant* (siglo XI), se insiste en una cuestión similar, aunque en mayor relación con el contenido de la fábula: «*Esopus narrat illis qui non intellegunt bonum quodcumque habent*»; y, en última instancia, como recuerda Margherita Morreale, estas dos redacciones se remontan a Fedro: «*Hoc illis narro qui me non intellegunt*». En otra versión de Ademaro, se introduce un cambio importante, que, en principio, carece de sentido o pertinencia, como subraya su editor: «*Qui ad honorem pertingere valuissent, si ingenium habuissent*»⁶; y, a ese ámbito, pertenece la moraleja de María de Francia: «*Veü l'avuns d'ume et de femme:/ bien ne honur niënt ne prisent;/ le pis pernent, le mielz despisen*». Juan Ruiz conocía el valor proemial de la

⁶ «Invece nella parafrasi ademariana sembra si voglia concludere che se il galletto (o la perla?) avesse avuto senno avrebbe potuto raggiungere alti onori. Ma un tale epimythion non appare molto pertinente» (F. Bertini, P. Gatti (eds.), Ademaro di Chabannes, *Favole*, en *Favolisti latini medievali*, vol III, Genova, Università di Genova, 1988, p. 47).

fábula que pone en boca de doña Urraca, y así se vale de la alcahueta para volver a reflexionar sobre la intención de la obra:

Muchos leen el libro e tiénelo en poder
 que no saben qué leen nin lo pueden entender;
 tienen algunos cosa preçiada e de querer,
 que non le ponen onra, lo que devía aver.
 A quien da Dios ventura e non la quiere tomar,
 non quiere valer algo nin sabe nin pujar,
 aya mucha lazeria e coita e trabaxar:
 cúntale como al gallo que escarva en el muladar (1390-1391).

En el *Esopete ystoriado* (Toulouse 1488), el autor empieza su colección con esta fábula, en cuyo *epimythium* reproduce consideraciones procedentes del *Romulus* o, según sus editores, del *Libro de buen amor*: «Esta fábula recuenta el Esopo contra aquellos que leen este libro & non lo entienden, los quales no saben la virtud de la margarita, & assí non pueden chupar la miel de las flores. E a estos poco aprovecha leer, salvo tan solamente para aver solaz de las palabras materiales»⁷; en el arranque, sin duda, traduce prácticamente al pie de la letra «*haec illis Aesopus narrat, qui ipsum legunt et non intellegunt*», y, en ese aspecto, coincide por fuerza con nuestra obra: «Muchos leen el libro e tiénelo en poder/ que non saben qué leen nin lo pueden entender». El arcipreste, si bien no lo recuerda literalmente, tiene muy presente el *epimythium* de Gualterius Anglicus: «*In gallo stolidum, tu iaspide dona sophie/ pulchra notes. Stolido nil valet illa seges*» (XXIV, 9-10); y, en esa línea, podía abogar por la defensa del «buen amor» de Dios, en estrecha relación con el auténtico valor del libro, a partir de la moraleja que sugieren los comentaristas en prosa de Gualterius:

Moraliter per gallum intellige stolidum et stultum, per fimum intellige istum mundum. Per iaspidem intellige regnum celeste vel gratiam Sancti Spiritus vel sapientiam. Nam sicut gallus non curabat iaspidem, licet valet mille grana tritici, ita insipiens non curat regnum Dei nec sapientiam. Non enim stultus considerat sapientie utilitatem que omnium rerum noticiam confert efficacem.

Así, pues, Juan Ruiz presenta su libro como el camino para alcanzar la salvación y el reino del cielo; y, en semejante sentido, lo identifica con el zafiro, de la misma manera que reconoce en los «muchos» que lo «leen» al gallo que desprecia la joya hallada en el muladar: se refiere a los lectores «non cuerdos», a los «*insipientes*» que «*non curant reg-*

⁷ V.A. Burrus, H., Golberg (eds.), *Esopete ystoriado* (Toulouse 1488), Madison, Seminary of Medieval Studies, 1990, p. 33.

num Dei». Al reparar en la función prologal de la fábula, ha decidido volver a plantear cuestiones que parecía haber zanjado en el inicio de la obra, no sin una gran dosis de ambigüedad, al aducir el ejemplo de los griegos y de los romanos; pero no las ha abordado asumiendo su propia voz, sino delegándola en el personaje clave, la alcahueta, a quien ha llamado «buen amor», no por iniciativa propia, sino a sugerencia de ella (cf. 932-933), en un gesto ineludible para la reconciliación, como paso previo a la seducción de la «niña de pocos días».

En la misma copla 1490, doña Urraca sigue recapacitando sobre la situación de quien posee un objeto de mucho valor y no sabe dárselo: «tienen algunos cosa preciada e de querer,/ que non le ponen onra, lo que devía aver»; para ello ha adoptado la expresión utilizada por el gallo al descubrir la joya: «*Res [...] pretiosa*», «cosa preciada», como sinónimo de «*rem [...] caram*», según la expresión manejada por el comentarista en prosa para parafrasear «*Plus amo cara minus*» («*magis rem invenissem minus caram*»). En Gualterius, el gallo parece tener conciencia de la calidad de la joya, pero subraya que no le sirve para nada: «*Res vili preciosa loco variique decoris,/ hac in sorde iaces. Nil messis habes*» (vv. 3.4); y, en la versión del comentarista, se destaca su nobleza: «*O preciosa res et mire nobilitatis, quare iaces in isto loco fetido? Michi nullius est utilitatis*». Si el animal representa al lector «non cuerdo» de la obra, ¿por qué el arcipreste ha elegido alguna de sus observaciones para ponerlas en boca de la alcahueta y conferirles otro carácter, en relación con la lectura del libro? Con semejante decisión, ha introducido un nuevo elemento heterodoxo y perturbador sobre sus verdaderas intenciones: ya lo introduce, según había señalado Jacques Joset, cuando recurre a un personaje como la alcahueta para semejante propósito (lejísimos del prototipo de la lectora con «buen entendimiento»), y lo consolida cuando emplea una expresión del gallo, del «non cuerdo» («*stultum*»), para ponderar el sentido inasible de su obra, accesible sólo a unos cuantos privilegiados. En la *narratio*, sin embargo, ha atribuido al animal muy pocas palabras del original, y, en su lugar, como hemos visto, las ha situado en la intervención del zafiro: parece haber querido eliminar cualquier huella sobre la conciencia del gallo con respecto al valor real de la joya (lo convierte en más estúpido de lo que es en las versiones anteriores).

Por cuanto al léxico, Juan Ruiz lo ha podido tomar de una de las redacciones de Ademaro: «*Qui ad honorem pertingere valuissent, si ingenium habuissent*», «que no le ponen onra, lo que devía aver»; si los unos carecen de la inteligencia suficiente para alcanzar el honor desea-

do, los otros no dan a un objeto valioso (¿en referencia al libro?) ninguna virtud u honra, no lo estiman como merece, seguramente también por una merma del intelecto: los dos, en definitiva, no saben sacar provecho de una situación muy favorable; y, como había sugerido Margherita Morreale, en la formulación, el arcipreste coincide con uno de los *Romuli* derivados de *Nilant*, si bien difiere en la persona del verbo: «*nec tibi honorem faciam*» («que no le ponen onra»). Asimismo no debía ser ajeno a la moraleja de María de Francia, quien se hace eco de un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio («*Video meliora proboque, / deteriora sequor*»; VII, 20-21), sin descartar la sugerencia paulina («*non enim quod volo bonum, hoc ago; sed quod odi malum, illud facio*», «*non enim quod volo bonum, hoc facio; sed quod nolo malum, hoc ago*», Romanos, VII, 15 y 19): «*Veü l'avuns d'ume et de femme:/ bien ne honur niënt ne prisent;/ le pis pernent, le mielz despisent*»; en este caso, el gallo, despreocupándose por el bien y por el honor, ha despreciado lo mejor, la piedra preciosa, y ha optado por lo peor, en posible alusión a las cosas de menor valor que ha confesado preferir. En las coplas proemiales, tras alegar el ejemplo de los griegos y de los romanos, el arcipreste introduce una jerarquía de lectores, en función siempre de una lectura unívoca de su libro:

En general a todos fabla la escriptura:
 los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura;
 los mancebos livianos guárdense de locura;
 escoja lo mejor el de buena ventura (67)

Los cuerdos, gracias a su buen entendimiento, están en condiciones de reconocer el auténtico valor del libro; los jóvenes superficiales e incontinentes, predispuestos a la lascivia, pueden evitar los peligros del «loco amor», seguramente desalentados por los continuos fracasos del protagonista, más que atemorizados por la muerte de la alcahueta o de alguna de las dueñas cuya voluntad el arcipreste ha conseguido rendir; por último, los más afortunados, los que siempre suelen alcanzar cuanto se proponen, poseen la libertad de elegir lo mejor para ellos, y, en ese aspecto, lo mejor puede tratarse tanto del amor de Dios como del mundano, sobre todo por su facilidad para la seducción: el protagonista, por ejemplo, se impone como objetivo vencer su «mala ventura» (160 c), consistente en la dificultad para recabar con éxito sus escarceos amorosos, como admite un poco después, cuando por tal motivo ha decidido enfrentarse a don Amor, «Ca, segund vos he dicho, de tal ventura seo,/ que, si lo faz mi signo o si mi mal aseo,/ nunca puedo

acabar lo medio que deseo» (180 a-c). En la moraleja de la fábula que estamos estudiando, la alcahueta precisamente maldice «A quien da Dios ventura e non la quiere tomar» (1391 a): podría referirse a quienes Dios ha puesto en sus manos un libro como el de Juan Ruiz, con la revelación de unos conocimientos que les permita la salvación, o bien a quienes Dios ha deparado la posibilidad de una vida mejor, de lujo y de amor, frente a la pobreza y la abstinencia en la que se hallan; de inmediato, relaciona la «ventura» con diferentes situaciones del ser humano, de acuerdo con cierta jerarquía, desde la mejoría económica («pujar») a la adquisición de sabiduría («saber»), pasando por la conquista de nobleza y dignidad («valer algo»): «non quiere valer algo nin saber nin pugar» (1391 b).

El comentarista de Gualterius presenta los valores que simboliza el jaspero como verdadero sustento del alma, en contraposición a los alimentos terrestres con que el gallo pretendía saciar su estómago: «*Est enim studium sapientie pabulum anime. Papulum, inquam, suave et iocundum*» (y, en la sinopsis, había puesto en boca del animal, «*Sed quia nec ego tibi nec michi conveniens es, quo magis rem invenissem minus caram, puta parvum granum quod stomachum meum saturasset*»); la alcahueta de nuestro arcipreste, en la segunda moraleja, ha previsto para la monja una vida muy distinta a la que lleva en el convento, utilizando como elemento de comparación distintas clases de comida, una más propia de los pobres y otra típica de los ricos y nobles: acaba distorsionando la metáfora del zafiro como un alimento de lujo para el alma, convirtiéndola en la del loco amor, al que intenta incitarla con la descripción de manjares exquisitos: si el gallo exhibe una clara preferencia por un simple grano de trigo antes que la piedra preciosa que descubre en el muladar, la monja no debe perpetuarse en su pobreza, y, en semejante propósito, ha de admitir como amante al arcipreste. En la primera moraleja, la alcahueta ha empleado el zafiro como metáfora del libro, de un significado abstruso para los «mancebos livianos», y, de acuerdo con los comentaristas de su modelo, lo ha creído portador del buen amor de Dios; pero, en la segunda, ha utilizado el zafiro como representación de los placeres del loco amor, que se ha propuesto despertar en su antigua señora, sin llegar a conseguirlo por completo, seguramente por la negligencia del arcipreste, reacio a rendir la castidad de una monja, por una inexplicable conciencia – al menos en él – del pecado y de la vergüenza, por un presunto miedo al castigo que podría merecer, y también, cómo no, por una resistencia de la monja a dejarse seducir, de una edad ya poco propicia para el amor carnal, y, en consecuencia,

nada torturada por sus agujones, muy distinta al temperamento de la joven Endrina, que ha debido interrumpir su vida conyugal por haber enviudado (y el matrimonio, ya se sabe, se había concebido desde el punto de vista eclesiástico como «*remedium concupiscentiae*»).

La alcahueta se había impuesto como objetivo más o menos inmediato la inducción de doña Garoza al loco amor, pero podía concebirla como una empresa realmente difícil, porque conocía muy bien a la monja, a quien había servido por espacio de diez años (1333 a): si sabía de las dificultades del asunto, no acaba de entenderse por qué la ofrece al arcipreste como una presa asequible. En ese pasado dentro del convento, a lo largo de tantos años, no había podido poner en práctica sus habilidades, al estar bajo la custodia de una monja entregada por completo al amor de Dios: doña Garoza le reconviene su conducta actual, al pretender hacerla caer, cuando la había recogido del arroyo, de donde la había sacado y la había convertido en criada suya, según recuerda en la moralización de la fábula de la culebra y el hortelano (1355). Al cabo de los diez años al servicio de la monja, la alcahueta habría considerado oportuno el abandono del convento y el regreso a los antiguos quehaceres, olvidados ya los que llegaron a trascender a la justicia; en tales circunstancias, habría elegido al arcipreste (1345 a), por quien había intentado interceder, con una suerte muy desigual, ante una «niña de pocos días» (911 b), ante «una viuda lozana» (1318 a) y ante otra devota (1322 ab): la segunda lo rechazó desde un inicio (1320), la primera se dejó seducir a costa de la vida (942-943) y la tercera, desoyendo los consejos de doña Urraca, acabó casándose con otro (1330).

Entre el desenlace de la viuda devota y el comienzo del episodio de doña Garoza, la alcahueta se presenta ante su cliente, ofreciéndole un «buen amor», que cree personificado en sí misma, como le había hecho constar durante el transcurso de la aventura con la «niña de pocos días»: «fe aquí Buen Amor, qual buen amiga buscólo» (1331 d); de inmediato, lo persuade a concentrar sus esfuerzos para la seducción de una monja, de cuya clase refiere auténticas maravillas, especialmente gastronómicas, según habría podido comprobar personalmente durante su prolongada estancia en un convento. En su argumentación, alude al carácter y a las costumbres de las monjas en términos muy generales, citando a los amigos que las suelen frecuentar, describiéndolos como privilegiados por los muchos beneficios que reciben de ellas, entre los que alega los de carácter amoroso, con pocas dosis de ambigüedad: «Todo plazer del mundo», «solaz de mucho sabor», «falaguero jugar» pertenecen a un campo semántico inequívoco, y en ninguna de estas

expresiones conviene reconocer más referencias que al «loco amor», como mucho en las formas más atenuadas por la cortesanía, según podía postularse para el verbo «jugar», posible reminiscencia de latino «*ludere*», usado con cierta frecuencia como el conjunto de actividades toleradas en el «*amor purus*», desde el beso en la boca al contacto físico, no exento de cierto pudor, al excluir de él el coito⁸. La alcahueta ha creado unas expectativas en el arcipreste que no sabía si a ciencia cierta iba a poder satisfacer: parece poco probable que emprendiera un empresa que se le antojaba del todo imposible, y, posiblemente, se creía con las fuerzas y el ingenio suficiente como para vencer la resistencia de su antigua ama, en cuya vida había decidido imprimir un nuevo sesgo, animada por la de otras monjas más flexibles en el cumplimiento de sus votos: por añadidura, habría tenido en cuenta determinados factores que en última instancia no puede controlar, como el lugar en que ha pensado para el encuentro entre la monja y el arcipreste, el más idóneo para que la primera pueda ser forzada por el segundo, a imitación por ejemplo de doña Endrina, a quien otra alcahueta había tendido una trampa, dejándola a solas con el impetuoso don Melón (así debió de ocurrir, como lo prueba la laguna de los tres manuscritos, y antes el *Pamphilus*)⁹.

En ese último punto, la monja impone una condición para llegar a consentir una entrevista con el arcipreste: la de hallarse acompañada por otras monjas de confianza, «Ve, dil que venga cras ante buenas compañías» (1493 b), «Cras dize que vayades fablarla, non señoer»

⁸ «*Et purus quidem amor est, qui omnimoda dilectionis affectione duorum amantium corda coniungit. Hic autem in mentis contemplatione cordisque consistit affectu; procedit autem usque ad oris osculum lacertique amplexum et verecundum amantis nudaie contactum, extremo praetermisso solatio; nam illud pure amare volentibus exercere non licet. Hic quidem amor est quem quilibet, cuius est in amore propositum, omni debet amplecti virtute. Amor enim iste sua semper sine fine cognoscit augmenta, et eius exercuisse actus neminem poenituisset cognovimus; et quanto quis ex eo magis assumit, tanto plus affectat habere [...] Mixtus vero amor dicitur ille, qui omni carnis delectationi suum praestat effectum et in extremo Veneris opere terminatur» (De amore, VI, 229; ed. Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema, 1985).*

⁹ En el episodio de doña Endrina, la alcahueta que intercede por el arcipreste no recibe ningún nombre propio: se la llama o «vieja» o «trotaconventos», y se corresponde con el modelo ideal de tercera que le ha recomendado y descrito don Amor; en el episodio siguiente al de doña Endrina, el protagonizado por la «niña de pocos días», la alcahueta ya tiene un nombre («Urraca»; 919 c), no sólo habitual entre reinas, sino también entre prostitutas, como se documentan en bastantes cantigas de escarnheo, y parece tratarse de una segunda alcahueta que servirá al arcipreste en sus aventuras posteriores, hasta que la vieja muera.

(1495 b); al adivinar las intenciones de su exdiscípula, intuye el plan que le tiene preparado: «dexarm'ías con él sola, çerraría el postigo;/ sería mal escarnida, fincando él conmigo» (1481 cd); y, en semejante aspecto, se habrá guiado por la experiencia de otras correligionarias, descrita sin ambages por Andreas Capellanus:

Cave, igitur, cum monialibus solitaria quaerere loca vel opportunitatem desiderare loquendi quia, si lascivis ludis locum ipsa persenserit aptum, tibi non crastinabit concedere quod optabis et ignita solatia praeparare, et vix unquam poteris opera Veneris evitare nefanda scelera sinistra committens (I, viii, 268)¹⁰.

En el episodio en que cada uno de los estamentos sociales – la caballería, la clerecía laica y la religiosa – ofrece posada a don Amor, a quien ha recibido como a un auténtico Emperador, tras oír la invitación de las monjas, todos los presentes sin excepción se lo desaconsejan, recordando su informalidad, especialmente en el cumplimiento de sus promesas: «Allí responden todos que non gelo consejavan,/ que aman falsamente a quantos las amavan;/ son parientas del cuervo, de cras en cras andavan:/ tarde cumplen o nunca lo que afiuziavan» (1256); las voces que ante don Amor pretenden desprestigiar a las monjas parecen invertir, seguramente a sabiendas, el comportamiento que les ha atribuido Capellanus (para sus propósitos no tendría demasiado sentido en ese contexto mostrar su coincidencia con el autor francés): «de cras en cras andavan» se nos antoja muy afín a «*crastinabit*», y en un vocablo similar se habría inspirado Juan Ruiz para introducir la onomatopeya del graznido del cuervo, al que relacionaría con el hábito negro de las monjas, a juego con el adverbio latino *cras* ‘mañana’, de la misma raíz que el verbo *crastino*. El arcipreste precisamente siente un gran respeto por ese hábito, en el que reconoce, hasta cierto punto, un inconveniente para ejecutar sus malas intenciones: «¿quién dio a blanca rosa ábito, velo prieto?/ Más valdríe a la fermosa tener fijos e nieto/ que atal velo prieto nin que ábitos çiento» (1500 b-d); pero, ante la belleza de la monja, sobre la que posiblemente ha exagerado, no tendría ningún reparo para seducirla, asumiendo los castigos y las penas a las que se habría de exponer por incurrir en una grave ofensa contra Dios: «Pero que sea errança contra Nuestro Señor/ el pecado de monja a omne doñeador,/ ¡ay Dios!, ¡e yo lo fuese aqueste

¹⁰ El pasaje, junto a otros del *De amore*, ha sido aducido por Domenico Polloni en estudiando trabajo «Para tales amores son las religiosas»: l'episodio di doña Garoça nel *Libro de buen amor*, incluido en su libro *Amour e Clergie. Un percorso testuale da Andrea Capellano all'Arcipreste de Hita*, Bologna, Patron, 1995, pp. 210-211.

pecador,/ que feziese penitencia d'esto, fecho error!» (1501)¹¹. A la hora de la verdad, sin embargo, no intenta rendir a la monja, quizá por falta de coraje, quizá por advertir en ella unos valores y unas cualidades que poco antes ni tan siquiera había sospechado en una mujer, más apta para la práctica del loco que del buen amor: a través de doña Garoza, pues, ha alcanzado el segundo tipo de amor, y por eso no puede considerarse un fracasado, cuando por primera vez ha sabido vencer – no sin un enorme esfuerzo – sus inclinaciones naturales, a pesar de no haberlas extinguido o ahogado por completo, al pedir a la alcahueta, tras la muerte de la monja, como antídoto para la tristeza, que le quisiera «casar» (1508 b), no sólo en la acepción de 'buscar una amiga', sino básicamente con la de 'unirse carnalmente con ella'.

Si parece inequívoco el buen amor de Dios entre doña Garoza y el arcipreste, cabría preguntarse por qué la muerte interrumpe esa relación tan modélica; sólo en una aventura anterior ha habido un desenlace idéntico, aunque mucho más justificable, al estar presidida por el loco amor, especialmente por la práctica de las malas artes de la alcahueta: la niña «de pocos días», excesivamente joven (de unos doce o catorce años), muere seguramente víctima de las hechicerías de doña Urraca y, por ello, podría erigirse en ejemplo para que otras de su edad no incurran en los mismos errores (un amor de esas características, inducido por medios ilícitos, no podía tener otro final). Nuestra monja, en cambio, constituye una verdadera contrapartida de la niña «de pocos días»: es una mujer madura, que ha sabido manejarse con la alcahueta, por quien en ningún momento se ha dejado engañar y a quien en el mejor de los casos ha engañado; en último término, ha sido capaz de moderar los excesos carnales de su pretendiente, a quien siempre parece haber visto acompañado por otras religiosas, para evitar, como ya hemos señalado, situaciones peligrosas y comprometedoras. A pesar de todos esos elementos antitéticos, las dos dueñas comparten el mismo destino, más inmediato en la niña que en la monja; y por el trágico final de ambas el arcipreste experimenta un dolor muy similar, que curiosamente necesita combatir con terapias sexuales, las aventuras con las serranas y con la mora, respectivamente, si bien con un resultado muy diferente (por unas debe someterse forzosamente al loco amor; por la otra, en cambio, no recibe la más mínima oportunidad). Juan Ruiz habría

¹¹ Andreas Capellanus ya condena de forma rotunda y categórica el flirteo con las monjas, que puede despertar la cólera de Dios: «Sed dicimus earum solatia tanquam animae pestem penitus esse vitanda, quia maxima inde coelestis sequitur indignatio patris...» (*De amore*, I, viii, 266).

medido por el mismo rasero tanto el loco como el buen amor: para quienes practican uno u otro no hay más desenlace natural que el de la muerte, que acapara las reflexiones del protagonista a partir de la de la alcahueta, ocurrida tras el episodio de la mora, por causas no especificadas. Doña Garoza y doña Urraca, pues, mueren casi consecutivamente, en virtud de una ley inexorable, tan implacable para los buenos como para los malos, para los defensores del buen amor como para los inductores del loco: las dos inspiran en el protagonista cantos fúnebres, la primera una endecha que no aparece en el texto, a pesar de anunciarla éste, la segunda un extenso planto, que incluye una diatriba contra la muerte y una alabanza de la difunta, rematada por un epitafio (1520-1578).

Otras fábulas esópicas del episodio

La alcahueta y la monja intercambian a lo largo de dos días fábulas en las que ponen de manifiesto sus ideas e intenciones, y no siempre establecen una estrecha relación entre el contenido de cada una de ellas y la situación a la que pretenden aplicarlas: en ese sentido, el arcipreste debió de tener en cuenta las interpretaciones morales de los comentaristas a los hexámetros de Gualterius Anglicus, por las que se rigió para elegir esas fábulas, y no otras, en el contexto de una monja que se resiste a las tentaciones ofrecidas por la alcahueta a quien había acogido como criada en un pasado no demasiado remoto. En la primera visita a doña Garoza, doña Urraca le concede la posibilidad de servir a un arcipreste, a quien presenta como su benefactor; la monja, de la que se destaca su cordura y entendimiento, responde a semejante oferta con la fábula del hortelano y la culebra: «Así me contesçe con tu consejo vano/ como con la culebra contesçió al ortolano» (1347 cd). Desde un principio, asume el papel del hortelano que, en un día de invierno, recoge a una culebra muerta de frío, de la que, como pago a su generosidad, ha recibido graves perjuicios; y, en consecuencia, identifica a la alcahueta con la serpiente, al creerse menospreciada por ella¹².

¹² A diferencia de todos sus modelos, el Arcipreste caracteriza al protagonista con cierto detalle, tratándolo de «bien simple e sin mal» (1348 a), precisamente después de precisar que la monja «avié seso bien sano» (1347 a); convierte, además, el «*vir*» (Gualterius Anglicus) y la «*quidam*» (Romulus de Ademaro), en un hortelano, quizá por influencia de otra fábula, la titulada «*De serpente et de rustico*» (XXX); en el arranque demuestra la influencia de la sinopsis en prosa del texto de Gualterius y del Romulus de Ademaro: «en el mes de

El comentarista de Gualterius, desde el punto de vista moral, concibe la relación entre los protagonistas de la fábula similar a la del diablo que se propone el daño de nuestro cuerpo y alma: «*Moraliter per serpentem intellige diabolum, aliter mala opera hominum, per hominem corpus nostrum. Quanto enim magis diabolo hospicium prebemus voluntati sue nos obtemperando, tanto magis animam nostram letaliter coinquinat venenum pro melle tribuendo*» (X, 43); Juan Ruiz seguramente decidió poner en boca de la monja esta fábula pensando en la asociación entre el diablo y el alma humana introducida por el comentarista, y la adoptó palmariamente cuando deja que aquélla formule la siguiente queja a la alcahueta: «conséjame agora que pierda la mi alma» (1355 d) parece estar en deuda con «*tanto magis animam nostram letaliter coinquinat*» ('tanto más corrompe letalmente nuestra alma'). Doña Garoza ha reconocido en la propuesta de doña Urraca la influencia del diablo que intenta comprometer su limpia vida, y, de una acusación de tratos con él, por practicar la hechicería, la habría salvado en el pasado, cuando la reintegró socialmente en calidad de monja (y, de hecho, hacia el final, la asocia directamente con el diablo; 1453 a).

Trotaconventos replica a doña Garoza recordando, al parecer, visitas anteriores en las que había tenido un recibimiento muy diferente al actual, por haberle traído algún regalo, seguramente en agradecimiento a la protección y a la ayuda económica que su antigua señora le había ofrecido y prestado; para recriminarle su conducta presente alega la fábula del galgo viejo al que el cazador maltrata porque ya no le sirve como antaño, cuando el animal era joven y alcanzaba con facilidad todas sus presas: «contéçeme como el galgo viejo que non caça nada» (1356 d). El comentarista de Gualterius ha relacionado al cazador con el mundo, mientras ha asignado al galgo la función del hombre mundano, a quien aquél arroja muy lejos de sí cuando ya ha dejado de serle útil: «*Moraliter per canem venaticum intellige quemlibet hominem mun-*

enero, con fuerte temporal,/ andando por su huerta, vido so un peral/ una culebra chica, medio muerta atal./ Con la nief e con el viento e con la elada fri[d]a [...]/ Tomola en la falda e levola a su casa» (1348, 1349 y 1350), «*Homo quidam candente niue et glacie capto decursu aquarum invenit serpentem semivivum frigore absumptum. Qui pietate motus deportavit serpentem in domum suam frigus eius obtemperando*», «*Frigore et gelu rigentem quaedam pietatis causa colubrum ad se sustulit et in latere suo habuit et tota hieme fovit*». La expresión «medio muerta», por ejemplo, traduce literalmente el «*semivivum*» de la sinopsis del comentarista, mientras «Tomola en la falda» resulta bastante afín a «*in latere suo habuit*». Ha conservado de Gualterius los tres elementos referentes a la inclemencia climatológica, así como la moraleja, reproducida de manera literal: «*Dum niue candet humus, glacies dum sopit aquarum/ cursus [...]/ Ventum/ temperat huic tecto*» (X, 1-4).

danum, per venatorem presentem mundum. Mundus enim iste tempore iuventutis homines mundanos allicit et multum ferventer diligit, sed tempore senii tanquam spreto et inpotentes a se reicit» (XXVII, 79). La alcahueta, asimismo, ha introducido unas equivalencias similares, especialmente para el cazador, en quien reconoce a la monja: «El mundo cobdicioso es de aquesta natura» (1364 a); y, para las reflexiones inmediatas, se ha centrado en la calificación que ha otorgado al «mundo», sin duda muy atenta a los hexámetros originales: «si el amor da fructo, dando mucho atura;/ non dando nin sirviendo, el amor poco dura» (c y d), «*Nullus amor durat, nisi fructus servet amorem*» (XXVII, 11)¹³. De hecho, en la queja posterior a la agresión del cazador, el galgo responde siguiendo el esquema del comentarista: «¡Qué mundo malo!/ Quando era mançebo, dizianme ‘¡halo, halo!;/ agora que só viejo, díze-m que poco valo» (1360 bd); el mundo lo admitía y lo adoraba como joven, mientras en el presente lo abandona por viejo: «*Mundus [...] iste tempore iuventutis [...] allicit [...], sed tempore senii spreto et inpotentes a se reicit*». Doña Urraca, en este caso, parece asumir el papel de mujer mundana, a quien el mundo utiliza en función de sus intereses, y, en ese sistema de valores, ha querido ver en la monja a quien actúa siguiendo unos criterios muy parecidos: ha advertido en ella una conducta semejante a la del mundo, que no tiene más horizonte que los beneficios terrestres (y, por ahí, podría dar a entender que en ese mo-

¹³ En esta fábula Juan Ruiz ha empezado siguiendo bastante de cerca su modelo, pero, en seguida, lo ha ampliado, deteniéndose en los halagos que el cazador prodigaba al perro cuando el animal llegaba con una pieza (1358); en las moralejas suele repetir dos veces la misma idea, por disponer de un texto con glosas: «noy hay mençion nin grado de serviçio pasado./ Non se miembran algunos del mucho bien antiguo» (1365d y 1366 a) se basa en «*De veteri mencio nulla bono*», pero el segundo verso puede explicarse por la glosa interlineal, «*de preterito bono est memoria nulla*», y «Bien quanto da el omne, en tanto es preçiado:/ quando yo dava mucho, era mucho loado» inequívocamente parte de «*Quilibet est tantus, munera quanta facit./ Magnus eram dum magna dedi, nunc macridus annis/ vileo*» (vv. 12-14), pero se concreta a través de las modificaciones sugeridas por las glosas, desde el «*bomo*» por «*Quilibet*», «*tam magni valoris*» por «*tantus*» y «*maxime reputatus*» por «*Magnus*». Asimismo los últimos versos de la moraleja sufren idénticas metamorfosis: «quien a mal ome sirve sienpre-l será mendigo;/ el malo a los suyos non les presta un figo» (1366 bc) se inspiran en «*Se misere servire sciat, qui servit iniquo. Parcere subiectis nescit iniquus homo*», aunque a través de las glosas sobre «*iniquo*» y «*subiectis*», «*pravo homini*» y «*suis hominibus*» respectivamente; la aplicación mecánica del *stemma* lleva a aceptar para el arquetipo la lectura «presta un figo» de SG, frente a «pre[s]çia un figo» de T, pero, según el modelo, «*parcere subiectis nescit*» ('no sabe tener en consideración a los súbditos'), posiblemente habría que editar «pre[s]çia»: la glosa «*veniam dare*» sobre «*parcere*» podría ser más afín a las lecturas de SG, y quizá lo sea aún más la moraleja que aduce el comentarista: «*Quicumque servit iniquo homini premium laboris perdit nec mercedem aliquam recipiat*».

mento le está prestando un servicio de una índole distinta).

Al sentirse tratada en semejantes términos, doña Garoza se confiesa enojada y ofendida (1368 b), y, de inmediato, admite haberse excedido con su antigua criada (c), de quien sin embargo teme ser engañada, al igual que lo fue el ratón aldeano por el urbano, quizá, como veremos, involuntaria e inconscientemente: «non querría que me fuese como al mur del aldea/ con el mur de la villa yendo a fazer enplea» (1369 bc)¹⁴. La monja ha recurrido a esta fábula como réplica directa a la anterior, en la que reconocía su vinculación con este mundo, y, por consiguiente, se ha propuesto reivindicar su auténtico papel, identificándose plenamente con el que el comentarista reservaba para el ratón aldeano, frente al ciudadano:

Moraliter per murem rusticum intellige sapientem et religiosum virum, qui in

¹⁴ En esta fábula el Arcipreste introduce numerosas modificaciones con respecto a su modelo, del que, en cambio, conserva deudas inequívocas. Para empezar no establece una diferencia tan clara como los *Romuli* y *Gualterius Anglicus* entre la condición urbana y la rural de los ratones, y se limita en un primer momento a señalar su procedencia, uno de Monferrado, el otro de Guadalajara, uno de un pequeño pueblo, el otro de una gran ciudad, y sólo más tarde identifica a uno como «el aldeano» (1373 d y 1378 b) y al otro como «el de la villa» (1372 b); sitúa asimismo las invitaciones en días distintos, una en un lunes, la otra en un martes (en los modelos la segunda invitación parece producirse inmediatamente después de la primera). Como ocurre con el resto de fábulas, parece usar el texto de *Gualterius* con anotaciones; así «está en mesa pobre buen gesto e buena cara:/ con la poca vianda buena voluntad para» (1371 ab) intercambia elementos de «*In mensa tenui satis est immensa voluntas./ Nobilitat viles mens generosa dapes*» (XII, 3-4) siempre atento a las glosas: «buena voluntad» parece inspirarse más directamente en «*bona et sincera voluntas*» o la «*bona voluntatis*» del comentarista en prosa (que en «*inmensa*»), «la poca vianda», no tanto en «*viles [...] dapes*», sino en «*exiguos cibos*» (no se trata sólo de la calidad sino de la cantidad), «buen gesto e buena cara» poco tiene que ver con «*mens generosa*» ('corazón generoso') y mucho más con «*bilaris facies*», colocado encima de las palabras del original (J. Joset, ed., Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Taurus 1990: 590 lee «*frons*» en lugar de «*mens*», al manejar una versión distinta, la publicada por L. Hervieux, *Les Fabulistes Latins. Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, Hildesheim-Nueva York, Olms, 1970, vol. II, p. 321), y «mesa pobre» se explica mejor por «*mensa mea exilis sit et parva*» del comentarista en prosa que el «*tenui*» de *Gualterius*. Al igual que su fuente, el Arcipreste subraya las atenciones que el ratón de la ciudad prodiga al del pueblo: «mucha onra le fizo e servicio que l plega:/ alegría, buen rostro con todo esto se allega.../e, demás, buen talente: huésped esto demanda» (1374 bd y 1375 c), «*Emendat conditque cibos clemencia vultus,/ convivam saciat plus dape frontis honor*» (vv. 9-10); el «buen rostro» se corresponde con el de ratón invitado, si nos guiamos por la glosa al texto latino sobre «*vultus*» («*ipsius hospitis*»): a la honra del anfitrión cabe unir el rostro amable del huésped; pero «*frontis honor*» (la honra que manifiesta en la cara) es el del primero, que con esa conducta sacia al segundo incluso más que los mismísimos alimentos (y eso, a lo que Juan Ruiz llama «buen talente», es lo que demanda cualquier huésped)

paucis contentatur que sufficiunt pro necessitate nature et ideo vitam ducit securam. Per murem domesticum intellige hominem mundanum et secularem, qui semper querit habundanciam temporalium bonorum, licet tamen cum magna sollicitudine et maxima tribulacione possidet et conservat. Vel sic: Per murem rusticum intellige quemlibet hominem devotum, qui semper est contentus in hiis que Deus ei tribuit (XII, 48);

tras unas digresiones sobre el valor de la pobreza practicada sin ningún temor a nada, en contraste con la riqueza siempre expuesta a los mayores peligros, introduce otras en consonancia con las interpretaciones de nuestro comentarista: «Más vale en convento las sardinas saladas,/ e fazer a Dios servicio con las dueñas onradas,/ que perder la mi alma con perdizes assadas/ e fincar escarnida con otras deserradas» (1385). Doña Garoza representa, en efecto, a la dueña religiosa y sabia, que se contenta con los dones que Dios le ha asignado, sin aspirar a otros por los que podría incurrir en su ira; la alcahueta, como en la fábula anterior, sigue encarnando a la mujer mundana que sólo se complace con los bienes temporales. La monja sigue optando por la frugalidad alimenticia («las sardinas asadas») como símbolo de la perpetuación del amor hacia Dios, en contraste con la opulencia («con perdices asadas») que desecha, equivalente al loco amor: al decantarse por el primero busca la tranquilidad del alma, frente a la desazón y el miedo de dejarse llevar por el segundo. En este punto, doña Urraca, al entender que doña Garoza rechaza una vida de lujo, aduce la fábula del gallo y el zafiro, en cuya moraleja, según ya hemos visto, la califica de tan necia como el animal, al presentarlo, al igual que a ella, ignorante de las auténticas propiedades de la piedra preciosa, que relacionaba con el sentido del libro y con un nuevo tipo de vida, jugando maliciosamente con los valores de la sabiduría y del amor de Dios aducidos por el comentarista al texto latino. Ante una fábula con una moraleja tan ambigua, la monja emplaza a Trotaconventos para el día siguiente, a quien espera dar respuesta a sus proposiciones, después de pensarlas detenidamente.

En su regreso al convento, doña Urraca halla a doña Garoza oyendo misa, y, por semejante actitud, le recrimina la dedicación en exclusiva a los quehaceres intelectuales y religiosos (1397), en detrimento de otros más lúdicos y no menos necesarios; después de sacarla de la iglesia y llevarla al estrado, decide reanudar el diálogo aduciendo la fábula del asno y el perro faldero: «no·m cunta conbusco como al asno con el blanchete» (1400 b). No desea recibir los palos que recibió el asno por tratar de imitar al perro faldero, al que la dueña de ambos acariciaba cuando lo tenía en sus brazos: por tal razón, el asno se abalanza sobre

ella creyendo que iba a ser agasajado en los mismos términos o en otros mejores que el perrito, teniendo la convicción de haber hecho más méritos por los servicios que le ha prestado. En la moraleja, la alcahueta parece equiparar la conducta del asno con la suya de persistir en los argumentos del día anterior: había pensado que con sus ofrecimientos y con sus palabras favorecía a su dueña, cuando en realidad estaba inspirándole enfado e ira (el asno, al echarse encima de su ama, suponía que la complacería y halagaría, cuando produce el efecto contrario, al dejar caer todo su peso sobre sus hombros y brazos). Para el comentarista, el perro simboliza al hombre espiritual, mientras el asno encarna al malvado y al seglar:

Spiritualiter per canem intellige spirituales et bonos homines, per azinum seculares et malos homines. Hii enim semper invident bonis hominibus et spiritualibus pro eo quod cum eis consimilem gratiam habere non possunt. Et sicut azinus verberibus punitus est, ita isti mali perpetuis tormentis punientur (XVII, 58);

en ese sentido, doña Urraca exhorta a su interlocutora a no mal interpretar sus palabras, a no reconocer en ellas propósitos malvados, que la perjudiquen cuando en el fondo la pretenden beneficiar, precisamente al revés que el asno: en un primer momento, guarda silencio al advertir durante el primer día algunos signos inequívocos de enfado, y, un poco después, se atreve a inquirir por su decisión sobre las ofertas que le había planteado, siempre en provecho suyo, a diferencia del asno para con su ama. En esa aplicación, la monja no desempeña el papel del perro faldero, sino la de la dueña, a quien el asno enoja y daña con su conducta, al igual que la alcahueta para con su antigua señora: así, por ejemplo, lo había entendido el ermitaño, cuando se dirige al ribaldo que pretende interrogar al caballero Zifar, con el objeto de comprobar si tiene buen o mal entendimiento: «E guárdete Dios non te contesca commo contesçió a un asno con su señor»¹⁵; Juan Ruiz no ha sabido

¹⁵ El autor del *Caballero Zifar* ha manejado la versión de Gualterius Anglicus, especialmente evidente en la moraleja, a uno de cuyos hexámetros alude como si se tratara de una frase proverbial, pero, además, presenta significativas coincidencias con el Arcipreste: «ca ninguno non se deue más atreuer de quanto la natura le da. Onde dize el proberbio: 'que lo que natura niega, ninguno lo deue cometer», «*Quod natura negat nemo feliciter audet*» (v. 15; Ch. Ph. Wagner (ed.), *El Libro del caballero Zifar*, Ann Arbor, University of Michigan, 1929; reimpr. Nueva York, Kraus, 1980, p. 110), «Non debe ser el omne a mal fazer denodado,/ nin dezir nin cometer lo que non le es dado:/ lo que Dios e Natura han vedado e negado/ de lo fazer el cuerdo non debe ser osado» (1407). Por lo que respecta a la *narratio*, tanto el anónimo como Juan Ruiz parecen haber tenido en cuenta las versiones de los *Romuli*, como se puede demostrar en las consideraciones del asno, al creer haber contraído muchos más meri-

otorgarle a la ama de la fábula, que en el original es del sexo masculino, un papel claro, porque no lo había hallado en los comentarios a los he-

tos que el perro (véase M. Morreale, «La fábula del asno y el blanchete en el *Libro* del Arcipreste de Hita (1401-1408)», en *Scripta Philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, ed. E. Luna Traill México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 375): «Yo a la mi señora e a todas sus gentes/ más con provecho sirvo que mill tales blanchetes» (1403 cd), «semejole que, pues él más seruí a su señor que aquel caramiello» (109) se halla más próximo a «*plus enim melior sum cane, qui multis rebus sum utilis*» (Ademaro) que a «*Me catulo prefert vite nitor, vtile tergum*» (v. 7); a continuación el Arcipreste especifica el tipo de servicio prestado por el asno a su amo, desarrollando por largo el «*vtile tergum*» de Gualterius, mientras el anónimo lo había aclarado al principio: «Yo en mi espinazo les trayo mucha leña./ tráyoles la farina que comen del açeña» (1404 ab), «e auía un asno en quel trayan lleña e las cosas que eran mester para su casa» (109); y es posible que los dos autores utilizaran una fuente perdida, aunque no por separado, a juzgar por una versión de la fábula de finales del XVI, en que también se detalla – en boca del propio asno, como en Juan Ruiz – los beneficios que aporta a su amo: «*Licet illa lagenos, nec corbes, nec ligna ferat, nec saxea tergo/ pondera subvectet*» (vv. 11-13; G. Della Corte (ed.), «Quattro favole inedite del Tardo-Rinascimento», en *Favolistic latini medievali*, vol. I, Genova, Università di Genova, 1984, p. 26); esa fuente podría derivar de la versión de Babrio, en que el narrador describe las tareas del asno: «El burro, en cambio, por las tardes se cansaba moliendo el trigo de la amable Deméter y por las mañanas transportaba leña del bosque o cualquier cosa que hubiese traer del campo» (129; *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, versión castellana por P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Madrid, Gredos, 1978, p. 374). El Arcipreste reproduce el encuentro entre el asno y su señor a partir de Gualterius: «Salió bien rebuznando de la su establia [...] Puso en los sus onbros entranbos los sus braços» (1405 a y 1406 b), «*Blandiri putat ore tonans, humerisque priorum/ pressis mole pedum se putat esse pium*» (vv. 11-12); el autor del *Zifar*, más conciso, ha suprimido esa primera parte y se ha concentrado en la elevación de las piernas delanteras del asno hasta la cabeza de su dueño (no hasta los hombros): «E desatose e fuease para su señor, corriendo delante dél, alçando las coçes, e pusole las manos sobre la cabeça, de guisa quel ferió mal» (109). Para las represalías, a pesar de las diferencias, existen coincidencias exactas entre la sintaxis del *Libro de buen amor* y la del *Zifar* (M. Morreale, cit., p. 351, cree que las semejanzas se explican por la relación de sus respectivos modelos): «E dio muy grandes voces el señor e vinieron sus servientes e diéronle palancadas al asno fasta que lo dexaron por muerto» (109-110), «*ella dando sus voces [dio grandes voces GT], vinieron los collaços:/ diéronle muchos palos con piedras e con maços/ fasta que ya los palos se fazían pedaços*» (1406 bd); Juan Ruiz pudo tomar la referencia a las «piedras» del *Romulus* de Ademaro, en quien se ha inspirado para la rotura de los instrumentos de la agresión (en el texto latino no se rompen esos instrumentos, sino las costillas y otros miembros del asno en los que los criados se ensañan): «*Clamore autem domini concitatur omnis familia, fustes et lapides arripiunt et super asinum insurgunt, asinum faciunt debilem, membris costisque fractis sic abiciunt ad praeseptia lassum atque semivivum*» (I, 16, 86; y véase M. Morreale, op. cit., p. 376); «lo dexaron por muerto» del *Zifar* se asemeja a «abiciunt [...] lassum atque semivivum» ('lo dejaron [...] derengado y semimuerto'). Por su parte, M. Morreale, cit., p. 378, ha aducido coincidencias – que entiende como «casuales» – entre el Arcipreste y la versión de Alessandro Neckam a propósito de las manifestaciones de alegría del perro hacia su dueño o dueña: «ladrando e con la cola mucho la falagava» (1401 c), «*Latratu blando canis et verberamine caudae/ alludens domino*» (1-2); pero, en ese punto, como en otros, el Arcipreste parece basarse en las glosas al tex-

xámetros latinos, y por eso decide establecer la comparación con el perro faldero, al que en ellos se vincula claramente con la persona religiosa y buena, el papel que en todo momento asume la monja en el episodio: 'no me ocurra con vos lo que le ocurrió al asno malvado con el perro bueno y religioso'¹⁶, parece dar a entender el arcipreste, para quien la alcahueta alberga el propósito de engañar a la monja, presentando sus ofrecimientos perfectamente compatibles con su «limpia vida», en especial a partir de las moralejas de la fábula del gallo y del zafiro.

A las sugerencias de la alcahueta, doña Garoza responde enérgicamente, alegando primero la fábula de la raposa que, acorralada, decide tenderse para fingirse muerta y exhortándola después a abandonar el convento, antes de castigarla según merece (1423 cd); por lo que respecta a la fábula, no sigue ninguna en concreto, al menos de las conservadas, si bien se muestra más fiel al texto griego (el *Syntipas*), especialmente en la amputación de los distintos órganos de la zorra (la monja sólo añade la de los ojos)¹⁷, y, asimismo, tampoco adopta las interpretaciones más difundidas, que identifican al animal protagonista con los hipócritas, con los herejes (Jacobo de Vitry, 304) y con el mismísimo demonio: «*Sic Diabolus fingit se mortuum*» (Odo de Cheriton). Al igual que la raposa, a pesar de las numerosísimas afrentas, Doña Garoza se muestra en todo momento impasible e imperturbable, y sólo varía su conducta cuando entiende comprometida su limpia vida, jalónada siempre por su inexpugnable voluntad en pro de la virtud: educada en una cultura cardiocéntrica, especialmente acentuada por la influencia de Aristóteles a principios del siglo XIII, sabe que la extracción del corazón posee unas connotaciones mayores a la de la simple

to de Gualterios Anglicus: así «*Murmuris et caude studio testatur amorem*» ('Por el esfuerzo de los murmullos y de la cola, [el perrito] atestigua el amor') aparece metamorfoseado, gracias a las glosas, en «*Sui latratus et per eius motum [i. e. caude] testatur amorem quem habuit ad dominum*» (56); y «demostrava grand amor» traduce prácticamente «*testatur amorem*».

¹⁶ L.O. Vasvari, «A Tale of «Tailling» in the *Libro de buen amor*», *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, II, 1990, pp. 13-41, después de sugerir, que no señalar, coincidencias entre Juan Ruiz y el *Isopet I*, se obstina en atribuir al arcipreste la voluntad de ofrecer una versión obscena de la fábula, y por ello cree que éste cambió el sexo de su protagonista, de masculino a femenino.

¹⁷ En ese aspecto, Juan Manuel suprime la de la cola, la de las orejas, mientras, a cambio, incluye la de las uñas, y tampoco introduce la de ningún ojo, bastante escrupuloso con el principio de verosimilitud, al creer imposible la impasibilidad de la raposa ante la pérdida de un ojo, de la cola y de las orejas (sí se explica por la extracción de un diente, de unos cuantos cabellos y del corte de las uñas). Véase al respecto F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, París, Droz, 1938; con un suplemento a cargo de A.D. Deyermond, Farnborough, Gregg International, 1974, p. 140.

muerte¹⁸; y, en ese aspecto, coincide parcialmente con el empleo que hace de la fábula Patronio ante su señor, el conde Lucanor, a cuyo pariente, objeto de muchas vejaciones, aconseja la entereza, siempre que éstas no repercutan en su honra o en el bien del estado¹⁹: nuestra monja se arma de paciencia para tolerar todas las impertinencias de la alcahueta, a quien sin embargo no perdona el bajo concepto en que la tiene, al crearla fácilmente subyugada por los encantos del amor más humano. Ante la cólera de doña Garoza, doña Urraca decide cambiar la táctica, y, en lugar de persistir en sus propuestas anteriores, ante las amenazas directas, incluso de carácter físico, para conjurarlas, se atribuye mucho poder, mayor del que pueda aparentar, como el insignificante ratón que salva la vida al invencible león. En un principio, reivindica, frente a la monja, su utilidad en cualquier circunstancia (1433 cd), y, a cambio de dinero y nobleza, le ofrece entendimiento y astucia, aunque no aclara para qué propósito, si en beneficio del loco o del buen amor: por semejante procedimiento consigue amortiguar la ira de su antigua protectora, quien la tranquiliza respecto a las amenazas anteriores, si bien no le oculta su recelo a ser engañada (1435).

El comentarista del Gualterius identifica al león con el rico y al ratón con el pobre: «*Moraliter per leonem intellige hominem potentem, per murem pauperem. Dives enim et potens homini pauperi se ledenti parcat dicens intra se: 'Quis laudum titulus consequitur ex offensione pauperis?'. Quia ut videtur nulla*» (XVIII, 61); y en su léxico se basa el narrador, por más que calca la sintaxis del *epimythium* del original: «Tú, rico poderoso, non quieras desechar/ al pobre, al menguado, non lo quieras de ti echar;/ puede fazer serviçio quien non tiene qué pechar;/ el que non puede más puede aprovechar» (1433), «*Tu qui summa potes, non despicere parva potentem,/ nam prodesse potest si quis obesse nequit*» (XVIII, 23-24)²⁰. Nuestro comentarista especifica el tipo de servicio que el po-

¹⁸ Para la teoría cardiocéntrica de Aristóteles, frente a la encefalocéntrica de Platón, adoptada por los primeros enciclopedistas (San Isidoro, Rabano Mauro) y los teólogos de la escuela de Chartres, véase Massimo Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Messina, Rubbetino, 1996, p. 30.

¹⁹ Para el *Conde Lucanor*, véase la edición de G. Serés, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 130-132, y, para la fuente de ese cuento, R. Ayerbe-Chaux, «*El Conde Lucanor*». *Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Porrúa, 1975, pp. 66-69.

²⁰ En la fábula, Juan Ruiz se ciñe bastante a Gualterius Anglicus, y sólo recurre a las glosas interlineales cuando el texto no es demasiado claro: así considera excesivamente epigramático «*Vincere posse decet*» (10), 'Conviene poder vencer, es honroso poder vencer', y por eso decide establecer los términos en que cree darse una afirmación como ésta: «Por ende vencer es onra a todo omne nascido» (1428 a); de hecho «*Vincere posse decet*» lo traduce

bre puede prestar al rico, de índole exclusivamente religiosa, conceder del trato que los evangelios otorgan al primero: «*Tandem ille diues usque ad mortem opprimitur nec sua potencia uti valet, quia forte existit extra gratiam, et sic per preces pauperum ab eterna pena liberabitur*» (*ibid.*); la alcahueta, como hemos visto, garantiza a la monja astucia y sabiduría, como la que exhibe el ratón para salvar al león (una glosa interlineal escribe «astucia» sobre «prudencia»): «*Rem potuit tantam minimi prudentia muris*» (21); y, en ese sentido, no abandona la ambigüedad esgrimida en fábulas anteriores: quizá intenta convencer a doña Garoza que ella puede contribuir a afianzar y consolidar su amor por Dios (y así lo ratifica en el verso 1452 b), o tal vez la está invitando a valerse de su astucia e inteligencia para eludir los posibles castigos por incurrir en el pecado del loco amor. Al igual que durante el primero, en el segundo día, la monja ha empezado de forma rotunda, censurando la actitud de la alcahueta, ante quien de nuevo acaba claudicando, cuando más resuelta se había manifestado a preservar su honestidad: al final de la primera entrevista, al convocarla para una segunda, no se cierra a ninguna posibilidad, pensando en colaborar en la salvación del arcipreste. Quien, como ya había subrayado María Rosa Lida de Malkiel, ha sabido crear en el lector una expectativa en torno a la figura de doña Garoza, al presentarla dubitativa y vulnerable, capaz de sucumbir a los engaños de la falsa alcahueta, a pesar de su vocación religiosa²¹.

muy literalmente por «vençer es honra» y le añade un sintagma preposicional «a todo omne nascido» ('para cualquier hombre la victoria es honrosa'), mientras las glosas especificaba el tipo de «omne» para quien el triunfo resulta honorífico, «*s. potentem*» ('a saber, al poderoso'), a la vez que aclaraba «*Vincere posse*» como «*habere potentiam vincendi*»; en el verso siguiente el Arcipreste se ciñe más claramente a la glosa cuando amplía «*vincere crimen habet*», 'es un crimen vencer' (v. 10) en «es maldad e pecado vencer al desfallido» (1428 b), inspirado primero por el sinónimo de «*crimen*» («*i. vicium*») y después por el complemento directo «*aliquem minorem*». Para los últimos versos de la copla se ha inspirado en los 13 y 14 de su modelo, del que ha suprimido los dos intermedios por considerarlos bastante confusos: «el vençedor ha onra del preçio del vencido,/ su loor es atanto quanto es el debatido» (1428 cd), «*De precio victi pendet victoria. Victor/ tantus erit, victi gloria quanta fuit*»; parece haber establecido la concordancia a partir de las glosas: «*Victor tante glorie erit, victi excellentia quanta fuit*» ('el vencedor tendrá tanta gloria cuanto sea la del vencido'); para las escenas siguientes sigue recurriendo a las glosas: interpreta «*Mus abit et grates reddit. Si reddere possit/ spondet opem*» (vv. 15-16) como «el mur, quando fue soltado, diole muy muchas graçias e que-l seria mandado,/ en quanto él podiese, que-l sirviríe de grado» (1429 bd); y los cambios que introduce se entienden perfectamente a partir de ellas o del comentario en prosa: «quando fue soltado» depende de la glosa interlineal «*dimissus a leone*» y «que-l seria mandado» [...], que-l sirviríe de grado» resulta inteligible a partir de la sinopsis del comentarista, «*servicium et obsequium leoni repromisit*» ('le prometió servicio y obediencia al león').

²¹ *Op. cit.*, pp. 319-320.

En ese sentido, la monja, mucho más condescendiente, recurre a la fábula del cuervo y de la raposa para expresar su desconfianza a las buenas – aunque ambiguas – palabras de la alcahueta: «como fueron al cuervo los dichos e encargos/ de la falsa raposa con sus malos trasfagos» (1436 cd)²². En la moraleja, en primer lugar, atenta al original y a las glosas interlineales, introduce las reflexiones más evidentes, en relación con el contenido de la fábula: «Falsa onra e vanagloria e el risete falso/ dan pessar e tristeza e dapño sin traspaso» (1442 ab), «*Asperat in modico dampna dolore pudor./ Fellitum patitur risum quem mellit inanis/ gloria. Vera parit tedia falsus honor*» (XV, 8-10); reúne las tres oraciones del original en una sola, tomando como modelo la última, «*vera parit tedia falsus honor*», en cuyo sujeto añade en polisíndeton «*fellitum [...] risum*» y «*inanis gloria*» (en la glosa se lee «*vanagloria*»), a la vez que amplía el complemento directo en el mismo número y por idéntico procedimiento, al dar a «*tedia*» la acepción de ‘pena’, en pie de igualdad con los «*dampna*» de la primera oración y con la «*tristeza*» inferida de la copla anterior, «*el cuervo con el dapño ovo de entristeçer*», muy próximo al final de la sinopsis en prosa del comentarista, «*Quo viso contristatus fuit coruus*»²³. En segundo lugar, recoge y reelabora el

²² En la versión de Juan Manuel, se perciben elementos procedentes de Fedro y de los *Romuli*, pero también de la prosa de nuestro comentarista. Al igual que los dos primeros, por ejemplo, Juan Manuel empieza narrando el hallazgo del queso por parte del cuervo: «el cuervo falló una vegada un grant pedaço de queso et subió en un árbol por que pudiese comer el queso más a su guisa», «*Cum de fenestra corvus raptum caseum/ comesse vellet, celsa residens arbore*» (Fedro), «*Corvus cum de fenestra raptat caseum et comesse, celsa resedit in arbore*» (*Romulus* de Ademaro), «*Cum de fenestra corvus caseum raperet, alta consedit in arbore*» (*Romulus* «*vulgaris*»); en coincidencia con el comentarista, el autor del *Conde Lucanor* reproduce desde un inicio las intenciones de la raposa, así como la apertura de la boca del cuervo al disponerse a cantar: «et desque vio el queso que el cuervo tenía, començó a cuydar en cuál manera lo podría levar dél» (ed. cit., p. 38), «*Excogitans qualiter cibum istum ex ore corui posset expetere*» (54), «creó que así dízía verdat en todo lo ál...abrió el pico para cantar. Et desque el pico fue abierto para cantar, cayó el queso en tierra», «*Corvus autem credens verbis eius, volens aperire os ut melodiam faceret, caseus ex ore eius in terram cecidit*» (*ibid.*).

²³ Juan Ruiz convierte en oraciones coordinadas, en construcción paratáctica, la complicada sintaxis del original, seguramente bastante atento al texto en prosa del comentarista: «*Quadam vice dum vulpes pateretur famem, vidit corvum in fronde arboris in ore habentem causeum*», «La marfusa un día con la fanbre andava;/ vido al cuervo negro en un árbol do estava;/ grand pedaço de queso en el pico llevava» (1437 a-c); por otra parte, parece haber utilizado una de las variantes de los hexámetros de Gualterius Anglicus, según recoge M. Morreale, «Enxiemplo de la Raposa e del cuervo» o «La zorra y la corneja» en el *Libro del Arcipreste de Hita* (1437-1443)», *Revista de Literatura medieval*, II, 1990, pp. 69 y 73: «*cignum candore perequas*» (v. 3), «*scignum candore precellis*»; el comentarista, en cualquier caso, ha aclarado el sentido del hemistiquio según la primera variante a partir del *Romulus* llamado «*vulgaris*» («*Oh corvus quis similis tibi?*»): «*que avis est tibi similis in pennis nisi solus*

juego entre lo dulce y amargo del verso «*Fellitum patitur risum quem mellit*»: «Non es cosa segura creer dulce lisonja:/ de aqueste dulçor suele venir amarga lonja» (1443 ab); y, sin solución de continuidad, se refiere a su propia situación: «pecar en tal manera non conviene a monja:/ religiosa non casta es podrida toronja» (cd). Ella asume, en definitiva, el papel del cuervo, así como relaciona su posible infracción al voto de castidad con la pérdida del queso, y, finalmente, responsabiliza de ambas cosas a la raposa-alcahueta; en esa trama de correspondencias, puede haberse dejado influir una vez más por el comentarista del Gualterius, para quien la astucia del diablo es el inductor – más que ejecutor – de las malas obras del ser humano: «*Moraliter per corvum intellige quemlibet hominem, per caseum bona opera, per vulpem astuciam demonis. Dyabolus enim semper laudat hominem et incendit ipsum per superbiam in tantum quod superbiens in laude illa amittit gratiam, extra quam non est salvus*» (XV, 54). Alejada de las buenas acciones, doña Garoza teme perder la gracia de Dios, sin la que, por supuesto, no puede aspirar a la salvación: ha atenuado su severidad y su dureza para con Trotaconventos, de quien sin embargo sigue desconfiando, frente a quien, a pesar de su cordura, se sabe inferior y de quien en consecuencia pretende obtener una garantía (en Fedro la raposa representa la sagacidad y el ingenio que vence la virtud, «*Hac re probatur quantum ingenium valet;/ virtute semper prevalet sapientia*», vv. 13-14).

Ante el recelo de su anterior benefactora, la alcahueta se propone tranquilizarla, asegurándole que otras monjas han compartido el mismo temor que ella, exhortándola a no propiciar la huida o la marcha del amante, y, a ese propósito, le alega la fábula en que las liebres se es-

cingus?». Como ha demostrado M. Morreale, cit., pp. 76 y 78, si bien no descarta en algún caso la «coincidencia fortuita» (70), el Arcipreste ha podido manejar otras versiones del *Romulus*, el conocido como Anglicus (LBG), especialmente en el verso 1437 d, al menos en la versión del manuscrito S, «ella con su lisonja tan bien lo saludava», «*eum benivole salutavit*», y ha desplazado algunas palabras de su fuente principal a otros lugares del texto: ha duplicado «*Credit auis picteque placent preludia ligwe*» ('cree el ave a la raposa y cree que los ensayos complacen si se hacen con lengua adornada') en «Bien se coidió el cuervo que el su gorgear/ plazié a todo el mundo [...]/ creyé que la su lengua e el su mucho gadnar/ alegrava» («gorgear» podría traducir los «*preludia*» del original, en tanto los dos vocablos tienen el mismo sujeto, «*placent*» y «*plazié*» respectivamente, pero los «*preludia*», como ensayos del canto, aparece un poco antes, «si agora cantasses, todo el pesar que trayo/ me tiraríes en punto, más que otro ensayo»); el Arcipreste ha podido recurrir a otros *Romuli* para referir el momento en que el cuervo se dispone a cantar: «Comenzó a cantar, la su voz a erçer» parece más o menos afín a «*validius sursum clamabit*» (RVg), o a «*aperto tostro clamare altius parans*» (Nilant), más que a «*volens aperire os ut melodiam faceret*» (comentarista de Gualterius Anglicus).

conden al oír el menor ruido: «el miedo de las liebres las monjas lo avedes» (1444 d). Se atiene al original, pero no desecha, como hemos visto ya, las glosas interlineales, según puede comprobarse en la arenga de una de las liebres, después de ver a las ranas sumergirse en las aguas del lago²⁴:

Dixo la una liebre: ‘Convieni que esperemos:
non somos nós señeras que miedo vano tenemos;
las ranas se esconden de balde, ya lo vemos:
las liebres e las ranas vano temor tenemos (1447)

Gualterius Anglicus se muestra muy conciso: «*Vnus ayt: ‘Sperare licet. Non sola timoris/ turba sumus. Vano rana timore latet*» (XXVIII, 5-6); «Dixo la una liebre» podría explicarse a partir de «*Vnus dixit*», pero requiere un esfuerzo mucho menor gracias a las glosas sobre «*Vnus*», «*s. lepororum*», y sobre «*ayt*», «*i. dixit*»; «non somos nós señeras que miedo vano tenemos» se ciñe a «*Non sola timoris/ turba sumus*», mientras «las ranas se esconden de balde» traduce casi literalmente «*Vano rana timore latet*», con un plural, en lugar del singular, sin duda favorecido por la glosa sobre «rana», «*i. turba ranarum*»; y «las liebres e las ranas vano temor tenemos», última proposición de un silogismo, podría

²⁴ M. Morreale, «La fábula de las liebres en el *Libro del Arcipreste de Hita*», *Medioevo Romanzo*, XII, 1987, pp. 402-442, justifica los cambios introducidos por Juan Ruiz con respecto a su fuente principal por influencia del *Romulus* llamado «*vulgaris*» (abreviado como RVg): «sonó un poco la selva», como traducción de «*Silva sonat*» (v. 1), lo cree sugerido por antifrasis por el arranque de RVg, «*Cum strepitus magnus ad lepores veniret supitus*», que el comentarista de Gualterius Anglicus incorpora parcialmente en su sinopsis, en la que se echa en falta «*supitus*», posible origen para Morreale de las «ondas arrebatadas»: «*Quondam lepores in silvis existentes propter strepitum et terrorem valde perterriti*» (y el glosador anota sobre «*Silva sonat*» «*i. sonum facit*», que unido al «*palus*»-«*lacus*» inmediato explicaría «fue sueno de laguna»); el arranque de la versión castellana se me antoja ya muy próximo a la del comentarista: «*Quondam lepores in silvis existentes*», «*Andávanse las liebres en la selva llegadas*» (en ese sentido se entendería mejor la variante del manuscrito S, «en las selvas»). Morreale considera que «las liebres temerosas en uno son juntadas» («en uno», no como complemento circunstancial del lugar, sino con el mismo valor que en 891 d, ‘formando una unidad, un mismo grupo’) podrían adaptar «*consilium simul fecerunt*» (RVg), que también aparece en el comentarista: «*propter quod consilium inierunt*», pero, en mi opinión, desarrollan el escueto «*Timent*» del Gualterius, que sugiere implícitamente la unidad y concentración de los animales, junto a la observación del comentarista: «*lepores incepunt stare*»; y «non pueden quedas ser» parece una libre interpretación de «*Herent*» y «*Fit mora*» («*Herent*», no con el significado de ‘se quedan quietas’, sino de ‘dudan, vacilan’, como anota el glosador, «*i. dubitant*», moviéndose de un sitio a otro, faltándoles tiempo para la huida). Asimismo «*se margere pacti*» (Gualterius Anglicus), con las variantes citadas de su comentarista («*consilium inierunt ut se ipsos submargerent*») o de RVg («*consilium simul fecerunt ut se precipitarent*») inspira «dizen con el gran miedo que se fuesen a esconder» (1446 b).

estar sugerido por las glosas del verso 6 del original, «s. *nos lepores [...]* *i. turba ranarum [...]* s. *quemadmodum nos timemus*» ('la muchedumbre de las ranas se oculta con vano temor, del mismo modo que nosotras, a saber las liebres, tememos, con el mismo vano temor'). En los versos de la siguiente copla, Juan Ruíz sigue con gran fidelidad el texto latino, del que a veces se llega a distanciar por influencia de las glosas: «A la buena esperança nos conviene atener:/ fázenos tener grand miedo lo que non es de temer;/ somos de corazón flaco, ligeras en correr:/ non debe temor vano en sí omne traer» (1448), «*Spem decet amplecti [...]* / *Sepe facit metui non metuenda metus. / Corporis est leuitas et mentis inarcia nobis. / [...]* *Sic metuat quicumque timet, ne molle timoris/ spe careat*» (7-10 y 11-12). Para el primero, halla el adjetivo de «*spem*» precisamente en la apostilla a dicha palabra «s. *bonam*», mientras que para el segundo no ha creído oportuno respetar la figura etimológica de su modelo, «*metui metuenda metus*», y ha cambiado «temor» por «miedo», invirtiendo la relación entre la palabra «*metus*» del original y la glosa correspondiente, «*i. timor*»; para el tercero ha podido traducir «corazón flaco», no de «*mentis inarcia*», sino de «*mentis puzillanimitas*», mientras que para el cuarto ha estado atento a la glosa de «*quicumque*», «s. *hominum*», y ha utilizado de nuevo la expresión «temor vano», al apoyarse en la nota que acompaña a «*timoris*» («s. *inutilis*»), en un intento de abarcar la misma idea del verso latino ('de tal manera tema quien tiene miedo, que, por el peso del temor, no carezca de esperanza'), sobre la que vuelve un poco más abajo, «en tal manera tema el que bien quiere bevir,/ que non pierda esfuerço por miedo de morir» (1449 cd), seguramente más preocupado por la glosa «*taliter*» que por el original «*Sic*».

Asimismo el arcipreste podría haber tenido en cuenta la moraleja del mismo comentarista, para quien las liebres representan a todos los cristianos que, al incurrir en pecado mortal, no deben desesperarse, poniendo fin a sus vidas, sino que han de someterse a la penitencia prescrita, esperando a través de ella obtener la salvación: «*Moraliter per lepores intelliguntur omnes homines christiani et fideles, qui quandoque incidunt in peccata mortalia, propter quod non debent esse pusillanimes neque desperare, sed cum magna fiducia penitentiam agere*» (XXVIII, 81). Doña Urraca, como en otras tantas ocasiones, se muestra ambigua: pretende tranquilizar a su interlocutora respecto a su propia conducta, que a ella misma parece inspirarle tanto miedo, y le asegura que por recibir a un varón no va a comportarse como otras compañeras cuyas se han comportado en una situación similar: vaya, que no todas las monjas son iguales, y por una desgraciada en el gremio no conviene juzgar a las

demás con el mismo rasero («por una sin ventura muger que ande raldía,/ temedes vós que todas irés por esa vía»; 1451 cd). Doña Urraca finge tener pleno convencimiento de que las cosas ocurrirán como ella dice, porque la suya no es más que una invitación a la práctica del «buen amor» con el arcipreste, y no del «loco»: «Tened buena esperanza, dexad vano temor,/ amad al buen amigo, quered su buen amor» (1452 ab); y, en ese aspecto, pretende darle mayor seguridad, al sugerirle un trato, no de igual a igual, sino de superior a inferior, para marcar las distancias entre los dos, seguramente ya explícitas en la fórmula del saludo que habrá de emplear (pero no cabe olvidar que el rústico, según la mentalidad medieval, sólo podía aspirar al «*amor mixtus*» o al «loco amor»²⁵): «sí más ya non fablalde como a chate pastor,/ dezilde: ‘¡Dios vos salve!’; dexemos el pavor» (1452 cd). Por el uso ambivalente de la expresión «buen amor», la alcahueta podría llegar a conclusiones semejantes al comentarista: trataría a la monja de devota y cristiana, para quien la consumación de un pecado mortal no debería tener mayores consecuencias, de saber afrontarlo con la serenidad que exhiben las liebres conducidas también a una situación límite; Trotaconventos, en consecuencia, bajo el disfraz del bueno, incitaría a su benefactora al «loco amor», del que, a diferencia de otras monjas, podría arrepentirse y seguir viviendo con la misma «limpia vida» de siempre, con su vocación tan intacta como antes del desliz; Trotaconventos ha deducido de la fábula una enseñanza bastante clara, que sólo aplica en segundo término: de ella no cabe extraer una abstención del pecado (las liebres, a pesar de su comportamiento, lo cometen, aunque no sabemos hasta qué punto²⁶), sino una reflexión sobre su asunción y asimilación, sin miedo, con absoluta valentía (las monjas se lo tienen, porque no saben cómo

²⁵ Andreas Capellanus, por ejemplo, no establece una normativa muy detallada sobre el amor entre un noble y una rústica, si bien al primero concede la prerrogativa de recurrir a la fuerza, de sentirse atraído por la segunda: lógicamente, no menciona los privilegios que por esa regla podría tener una mujer noble con un rústico (*De amore*, I, xi, 282).

²⁶ Juan Ruiz utiliza el verbo «esconder» cuando Gualterius Anglicus ha empleado «*mergere*» (y RVg «*se praecipitent*»), y no sabemos si lo ha hecho para atenuar la actitud suicida de las liebres, a las que ha elegido para equiparar con doña Garoza, o bien se ha limitado a buscar un sinónimo, al que ha recurrido para describir la acción de las ranas («las ranas se esconden...»), de las que antes había afirmado «con su miedo so el agua meter»: por eso, cuando la liebre portavoz decide emprender la huida, contradiciendo sus propias palabras, y arrastra con ella a las que la habían escuchado, no queda claro si se salva, al evitar el peligro, o pone fin a su vida, sumergiéndose en el agua (Juan Ruiz ha omitido el detalle de «*Palus obuiat*», quizá por ser muy difícil de traducir al castellano, como propone M. Morreale, cit., p. 436, y no resulta evidente que las liebres no pueden seguir su camino, aunque adoptan un comportamiento como si no pudieran hacerlo).

encajarlo o porque creen que por haber caído en él se van a condenar para la eternidad y no van a alcanzar la salvación).

Doña Garoza ha percibido, en efecto, la sombra del engaño en el consejo de la alcahueta, a quien compara con el diablo que induce a robar a uno de sus secuaces, pero que en última instancia le niega la ayuda, cuando lo ha llevado a la horca, donde no únicamente lo abandona y lo deja solo, sino que además lo engaña: «óy la fabla e non quieras mi daño e menoscabo» (1453 d)²⁷; en la moraleja, la monja dedica una atención bastante exclusiva a los peligros derivados de los malos amigos, con unas reflexiones a veces más propias del comunísimo ejemplo del hijo que ante su padre se vanagloriaba de tener muchos, todos ellos buenos: las sentencias «en buena andança el omne tiene muchos galeotes [...];/ desde que le veen en coita, non dan por él dos motes» (1477 b y d) encajan a la perfección en el contexto del hijo que, por consejo de su padre, prueba a los que creía amigos suyos, a quienes aquél solicita su ayuda para ocultar el cadáver de un mancebo al que finge haber matado, y de quienes obtiene siempre por respuesta una unánime negativa («en las oras de cuyta se proeuan los amigos», se infiere, por ejemplo, en *El caballero Zifar*, V, 20). Doña Garoza podría haberse imaginado en una situación delicada por hacer caso a la alcahueta, a quien atribuiría para con ella la misma conducta que al diablo para con el ladrón: no quiere correr ese riesgo, y por eso se niega a convertirse en manceba de un arcipreste, conocedora de las penas que la legislación preveía al respecto, en un intento de erradicar el incumplimiento del celibato por parte de la mayoría del clero. En un segundo momento, la monja otorga más importancia al consejo recibido, sobre cuyo contenido no alberga ninguna duda, por más que su autora lo haya disfrazado de *caritas* cristiana: «Non es dicho amigo el que da mal consejo [...];/ al que te

²⁷ No se conoce a ciencia cierta la versión manejada por Juan Ruiz (F. Lecoy, cit., 154-155, y I. Michael, «The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*», en «*Libro de buen amor*» *Studies*, p. 213), si bien debe moverse en una tradición afín al *Speculum laicorum*, donde, por ejemplo, el diablo aborda al ladrón después de haber hecho penitencia (en el *Libro de buen amor* se le acerca antes de hacerla); en el *Speculum*, el diablo le entrega un anillo de oro para sobornar al juez, y, cuando el ladrón se lo da, el anillo se convierte en un madero, que se va utilizar para ahorcarlo: en el *Conde Lucanor*, el diablo, en lugar de intervenir personalmente para sacarlo de prisión, como había procedido en anteriores ocasiones, le ofrece una limosnera con quinientos maravedíes para comprar al juez, quien, después de recibirla, aún sin abrirla, pero sospechando cuál podría ser su contenido, aplaza la ejecución del ladrón, al que, al día siguiente, manda ahorcar al descubrir una soga en el interior de la limosnera; en el *Libro de buen amor*, desde la primera condena, el diablo aconseja a su vasallo poner la mano en su seno y entregar al juez lo que encuentre allí: el ladrón saca de su seno una copa de oro y se la da al juez, quien al instante decreta su libertad.

deja en coita no le quieras en trebejo...» (1479 a y c); y, en ese aspecto, al exigírsele sólo la conversación y una entente con el arcipreste, sin especificar de qué índole, concibe una aplicación más literal de la fábula, en la que ella podría asumir el papel de la dama abandonada en una habitación con el arcipreste, sin ninguna posibilidad de huida, en los mismos términos en que el ladrón lo había sido en la horca: tiene en mente la imagen de doña Endrina encerrada a solas con don Melón en casa de la alcahueta, quien al llegar su cliente ha salido simulando acudir a la llamada de una vecina, con la excusa de querer alejarla del lugar para evitar posibles murmuraciones (al menos así consta en el *Pamphilus*, 669-674). Al guiarse por la experiencia de mujeres en situación análoga a la suya, doña Garoza podía entender mejor las proposiciones de su interlocutora, como el misterioso acuerdo al que ésta le sugiere llegar tras su entrevista con el arcipreste («abenidvos entrambos, desque en uno estedes»; 1480 d): un acuerdo de una naturaleza similar al de don Melón y doña Endrina (889 c), con las lógicas diferencias, al tratarse de religiosos, y no de seglares. Si unos no pueden hacer otra cosa que casarse y mantener en secreto su encuentro en casa de la alcahueta, doña Garoza y el arcipreste deberían imponerse el mismo silencio, todavía más justificable por sus compromisos éticos y jurídicos con la iglesia, y, si bien no podían contraer matrimonio, al menos podían normalizar su relación como amantes, emplazándose para otras ocasiones.

El retrato del arcipreste y la ciencia fisiognómica

Ante los temores de la monja, doña Urraca le garantiza su presencia en todo momento durante la primera cita con el arcipreste, quizá en un tono exageradamente rotundo como para inspirar demasiada confianza, con juramentos de una eficacia bastante dudosa, por más que formulados sobre las manos santas de la religiosa: «De eso que vós resçelades ya vos yo asseguro,/ e que de vós non me parta en vuestras manos juro:/ si de vós me partiere, a mi caya el perjurio» (1482 bd); en la anónima comedia *De nuncio sagaci*, por ejemplo, el mensajero que intercede por el poeta ante una bella muchacha la tranquiliza en un sentido similar, dejando claras las condiciones para un posible encuentro con su pretendiente: «*Presens esse volo, solam dimittere nolo*» (v. 152)²⁸; la doncella,

²⁸ G. Rossetti (ed.), *De nuntio sagaci*, en *Commedie Latine del XII e XIII secolo*, Genova, Università di Genova, 1980, p. 92.

en cualquier caso, expresa los mismos recelos y dudas que doña Garoza: «*Quam cito dimittis si forte fores michi claudis;/ et mox sum victa postquam sum sola relicta*» (vv. 149-150). Antes de acceder a las peticiones de la alcahueta, abandonando ya la disputa con ella para abordar la cuestión propiamente amorosa, doña Garoza reclama una última condición: la descripción física del que podría convertirse en su pretendiente²⁹. Para acabar de decidirse al respecto, la monja necesita el retrato del arcipreste; y, en ese punto, doña Urraca la satisface, abultando, al parecer, los facciones más sensuales de su cliente, siguiendo modelos literarios, entre los que María Rosa Lida ha aducido el retrato de Teodorico pergeñado por Sidonio Apolinar y utilizado en las escuelas medievales, como, por ejemplo, se puede comprobar en la descripción de Geta en la comedia homónima, puesta en boca de Archas, quien, en el papel de Mercurio, ha suplantado la identidad del esclavo de Anfitrión³⁰: «es un poquillo baço» parece una lítotes por ‘es bastante moreno’, quizá inspirada por el hiperbólico «*Totus inaudita fedaque nigredine dampnor/ atque color membris omnibus unus inest./ Sum velud Ethiopes aut*

²⁹ Se ha afirmado que la descripción del Arcipreste es una parodia de la de Alejandro en el *Libro de Alexandre*, donde el rey Darío pide a uno de los mensajeros las «fechuras y mañas» del nuevo Emperador para conocer mejor a su adversario: «Non es gran cavallero, mas ha buenas fechuras,/ los miembros ha bien fechos, fieras las cojunturas,/ los braços ha muy luengos, las presas muy duras,/ non vi a cavallero tales cambas yo nuncas./ El ojo ha verde e el otro vermejo,/ semeja oso viejo quando echa el çejo; á un muy gran tablero en el su pestorejo,/ com fortigas majadas atal es su pellejo./ Ataies ha los pelos como faz un león;/ la voz como tronido, quexoso'l corazón;/ sabe de clerezía quantas artes í son,/ de franquez e d'esfuërço más que otro varón» (149-151; J. Cañas (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 1988). Véase F.A. Marcos Marín, «Masculine Beauty vs. Feminine Beauty in Medieval Iberia», en *Multicultural Iberia: Language, Literature and Music*, eds. D. Dougherty y M.M. Azevedo, Berkeley, University of California, 1999, pp. 28-30.

³⁰ En su *Documentum de arte versificandi* (II, ii, 10), Geoffroi de Vinsauf menciona como modelo de la descripción en prosa la de Sidonio Apolinar: «*Si tamen affectatis prosaica, recurrere ad secundam epistulam Sidonii, ubi describit regem Theodoricum quantum ad habitum corporis, quantum ad mensam, quantum ad ludum, quantum ad alia*» (Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle (Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge)*, París, Libraire Honoré Champion, 1962, p. 273); y el editor reproduce en el prólogo la descripción del rey Teodorico, a la que no parece ceñirse nuestro Arcipreste, salvo en algunos rasgos señalados por María Rosa Lida, porque difiere de ella en otros bastante importantes, como, por ejemplo, en el color de la piel («*lactea cutis, quae proprius inspecta juvenali rubore suffunditur; namque hunc illi crebro colorem non ira sed verecundia facit*»), o en la forma de la nariz («*nasus venustissime incurvus*») y de los labios («*labra subtilia nec dilatatis oris angulis ampliata*»). No parece que «bien complidas las piernas» se haya inspirado en «*cura suris fulta turgentibus*», y, en cambio, «el cuerpo [...] bien largo» podría corresponderse con el «*corpore exacto, longissimis brevior, procerior eminentiorque mediocribus*» (pp. 80-81).

*quale vel India nutrit» (Geta, 327-329)³¹, y constituye un rasgo, no propio del sanguíneo, sino del melancólico, según se subraya en numerosos tratados de ciencia y medicina (además este humor se creía generado en el bazo)³²: «Istius humoris [melancoliae] dominantis in aliquo corpore hec sunt signa. Primo quia color cutis mutatur in nigredinem vel livorem» (Bartholomeus Anglicus, *De proprietatibus rerum libri III et IV*)³³; otra alcahueta había ponderado – y quizá exagerado – un tono semejante en la piel de don Melón y doña Endrina, a quienes consideraba ya muy enamorados, si bien los creía excesivamente timoratos para la consumación de sus deseos: «vuestras fazes e vuestros ojos andan en color de tierra;/ darvos ha muerte a entranbos la tardanza e la desyerra» (859 bc), «*pallida furtivum facies manifestat amorem,/ absque dolore gravi pallida facta cutis*»(555-556). Por lo demás, no hay apenas coincidencias entre las facciones del arcipreste y las de Geta, salvo en el vello y en la nariz («*naris longa*», 332; «la su nariz es luenga», 1486 d): si uno tiene el «cuello non muy luengo...» y «las espaldas bien grandes», el otro, en cambio, exhibe «*Collaque longa [...] humerique breves*» (334); si uno presenta «bien conplidas las piernas» y «el pie, chico pedaço», el otro, sin embargo, posee unas «*Tibia curta [...] sed grossa pedesque recurvi*», de suerte que no le resulta nada fácil hallar una suelas adecuadas para sus pies, «*ut pedibus solea nulla sit apta meis*» (343-344); si la alcahueta no puede ofrecer detalles sobre otras partes del cuerpo de su cliente («señora, d'él non vi más»), Archas se vanagloria de la elasticidad de su miembro viril, especialmente cuando se halla acometido por la cólera: «*sed sic dum crebro singultu colligit iram/ ad certum muto tenditur usque genu*» (341-342): si la primera concluye su descripción afirmando que «tal omne como éste non es en todas erías» (1489 d), el segundo acaba la suya confesando que «*Cuique sat est me nosse semel Getamque videntes/ fastiditi abeunt nec repetisse iuvat*»(345-346). En cuanto a las cejas, «prietas como carbón» («cabrón» S), la alcahueta maneja un léxico afín a Pedro Riga en su *Floridus Aspectus*: «*palpebra carbonem*» (v. 16)³⁴.*

³¹ Véase K. Bate, *Three Latin comedies*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1976, pp. 27-28.

³² Para otras interpretaciones de los rasgos del Arcipreste, véanse E.K. Kane, «The Personal Appearance of Juan Ruiz», *Modern Language Notes*, XLV, 1930, pp. 103-109 y N.P. Dunn, «De las figuras del arcipreste», en «*Libro de buen amor*» *Studies*, ed. G.B. Gybbon-Monypenny, Londres, Támesis, 1970, pp. 79-93.

³³ R.J. Long Long (ed.), Bartholomeus Anglicus, *On the Properties of Soul and Body*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1979, p. 100.

³⁴ B. Harbert (ed.), *A Thirteenth-Century Anthology of Rhetorical Poems*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1975, p. 40.

Al igual que en el resto del episodio, doña Urraca no ha querido ser demasiado transparente a la hora de presentar a su señor, y, en ese sentido, ha combinado, en su retrato robot, rasgos de diversos temperamentos para despistar a su interlocutora, incurriendo, desde el punto de vista médico, en evidentes contradicciones; entre todas las facciones que ofrece del arcipreste sólo una de ellas resulta propia del temperamento sanguíneo: se trata de su aspecto «veloso» (1485 d), también atribuido a Geta por Archas («*Menta genasque tegit et obumbrat silva pillorum*», 333, y «*Hispida crura*», 339), y especialmente descrito en diferentes tratados de andrología, en concurrencia con otros rasgos, como el color rosáceo para el cutis:

Alia vero sunt admixta albedine rubea et carne solida et in articulis iunctura non est abscondita, pilosa eciam et venarum amplitudine sanguinis habundancia. He corpora calida sunt et humida, semine repleta; que si refugerint venerem, lesione afficiuntur (Liber minor de coitu, 3)³⁵,

Si ergo natura testium fuerit calida, multus erit appetitus luxurie et plures gignuntur masculi et tempestive oriuntur pili circa pectinem et circa reliquum corpus (Constantini liber de coitu)³⁶.

En su forma de andar, el arcipreste, por el contrario, se revela como un contumaz flemático, aunque no parece ayudarle a conseguir sus objetivos, en clara contradicción con las previsiones que sobre dicho temperamento habían aventurado los fisionomistas de la época: «el paso sosegado e de buena razón» (1486 c), «*cuius passus sunt lati et tardi prosperabitur in omnibus operibus suis et factis*» (*Secretum secretorum*, XVI); por lo que respecta a otros rasgos físicos, nuestro protagonista no responde a un canon demasiado claro y específico: sus medidas suelen ser bastante normales, desde el tamaño de la cabeza a la altura del cuerpo («el cuerpo ha bien largo» significa que es exuberante en todas sus partes), y del conjunto sólo destaca el volumen y la longitud de la nariz («esto le desconpón», 1486 d), de la que los autores medievales sugieren diversas interpretaciones (en esa época aún no se habían ge-

³⁵ E. Montero Cartelle (ed.), Anónimo Salernitano, *Liber minor de coitu. Tratado menor de andrología*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987, p. 62.

³⁶ E. Montero Cartelle (ed.), *Constantini Liber de coitu. El tratado de andrología de Constantino el Africano*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1983, pp. 96 y 98. Rasis, en su *Fisiognomía*, incluye entre los «*Signa luxuriosi*», el color rosáceo, y nunca el negro: «*Huius signa sunt albedo coloris rubedinem habens admixtam*» (R. Foerster (ed.), *De Physiognomonia Liber*, en *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, ed. R. Foerster, vol. II, Stugart, Teubner, 1994, p. 177); así lo hace también el anónimo autor de *Physiognomonia Liber*: «*Libidinosi et intemperantes libidinum ita sunt: color albus*» (*ib.*, 133).

neralizado las asociaciones entre el tamaño de la nariz y el del miembro viril o la potencia sexual).

En ese sentido, Michael Scoto había compuesto hacia 1227 un tratado de *Physionomia* que se publicó en 1477, pero que había tenido una gran difusión en la península, dada la vinculación de su autor con la cultura árabe-española; en su obra Scoto se revela más como un vulgarizador y traductor que como un hombre de pensamiento original, y, para nuestro propósito, por ejemplo, distingue muchos tipos de nariz, la larga y gruesa, la larga y delgada, la larga con la punta desviada hacia atrás, la no demasiado larga pero afilada, etc, a los que les da distintas interpretaciones; piensa que la de la primera clase corresponde al individuo deseoso de la belleza, afortunado, fantasioso, ingenuo, solitario, bastante menos sabio de lo que él mismo cree y de lo que otros necios consideran: «*Cuius nasus fuerit undique grossus & bene longus significat hominem cupidinum omnium pulchrorum, intentionis simplicem, in malis sapientem, convenienter bene fortunatum, fictiosum in eis quae cupit, secretum & valde minus scientem quam se scire reputet*» (LXIV)³⁷; atribuye a los de la segunda clase un carácter débil, iracundo, frívolo, variable y crédulo: «*Nasus longus & aliquantulum subtilis significat hominem audacem, curiosum in factis, iracundum, vanum, cito convertibilem ad utrumque, debilem & ex facili credentem*» (*ibid.*); y postula para los de la tercera una mezcla de los dos anteriores: «*Cuius nasus fuerit longus & extensus habens punctam deorsum declinatam significat hominem sagacem, secretum, servitalem & convenienter alteri fidelem, probum in agendis & supplantaneum*» (*Ibid.*). En relación con los dos primeros tipos de nariz, Michael Scoto aduce otros rasgos físicos – de los que no halla una gama tan variada – con valores morales bastante similares³⁸; así considera los ojos pequeños como propios del hombre vergonzoso, débil, ingenuo, crédulo, poco afortunado, con un ingenio espeso y un entendimiento lento: «*Cuius oculi sunt parvi & rotundi convenienter significant hominem verecundum, debilem, simplicem, cito credentem dicta alterius, grossi ingenii, tardi intellectus & frequenter crudelis fortunae*»; otro tanto estima para quienes tienen las orejas y la boca grandes y la zancada larga, entre cuyas modalidades no introduce grandes diferencias:

³⁷ Michael Scoto, *De Procreatione et hominis Physiognomia*, Venecia, 1485.

³⁸ Rasis considera la nariz larga como indicio de estulticia, mientras cree que la ancha lo es de la lujuria: «*cuius narium extremitas longa est et subtilis, festinus est et stultus atque levis. Cuius nares latae sunt, luxuriosus est*» (*ib.*, 167).

*Cuius aures sunt magnae & grossae significant hominem simplicem vel stolidum, pigrum, grossi nutrimenti, malae memoriae, durae capacitates*³⁹,

Os magnum & latum ex clausura & aperitione significat hominem audacem, in-verecundum, facile bellicosum, mendacem, verbosum, novigerulum, comestorem, immundum, grossi ingenii, tenacem & valde insipientem,

Passus pedum eundo si siant tardi & ampli significant hominem habentem malam memoriam, grossi ingenii, turbidi intellectus, tenacem, paucis laboris & non facile credentem;

y, por último, invierte las proporciones de los labios para darles un sentido claramente peyorativo, quizá no en demasiada consonancia con los cabellos negros: «*Cuius labia fuerint bene colorata & plus subtilia quam grossa significant hominem bonae conditionis in omnibus & cito convertibilem ad utrumque & citius ad virtutes quam ad vitia*» (LXVII; los del arcipreste son «más gordos que delgados, bermejos como coral», 1487 c), «*Cuius capilli sunt valde nigri significant hominem convenientem ad omnia plus ad bonum quam ad malum, in officio & opere studiosum, secretum, fidelem & non bene fortunatum*» (LIX)⁴⁰.

En cuanto al resto de facciones, a veces resulta difícil determinar con exactitud sus características, como la nariz o la boca, de la que no se dice que era muy grande. Así, por ejemplo, la alcahueta alude de forma bastante vaga al tamaño de la cabeza de su amo, al calificarla de «non chica», no sabemos si con el sentido de normal o, por una lýtotes, de ‘grande’, y, quizá, lo haga para referirse a una medida estándar, toda vez que la cabeza grande revelaba unas propiedades poco acordes con las dadas a otras partes del cuerpo del arcipreste: «*Caput magnum & bene rotundum ex omni parte significat hominem secretum, sagacem in agendis, ingeniosum, discretum, magnae imaginationis, laboriosum, stabilem & legalem*» LXXVII); la vieja, un poco más abajo, afirma que

³⁹ En el un sentido bastante distinto, y a veces antagónico, se pronuncia el autor del *Secretum secretorum*: «*Et qui habet auriculas magnas valde, est fatuus, sed erit bonae retentionis et memoriae*» (ed. R. Foerster, *De Physiognomonia Liber*, en *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, vol. II, p. 208); en cambio, en el anónimo *Liber de Physiognomia*, se recoge una interpretación bastante similar a la de Scoto: «*Magnae aures stultitiae vel impudentia, parvae malignitatis sunt indices*» (ed. cit., p. 65); y otro tanto se hace en la *Rasis Physiognomoniae Versio latina*: «*Cuius aures magnae sunt, stolidus est et longae vitae*» (ib., 169).

⁴⁰ La *Fisiognomía* de Rasis, traducida al latín por Gerardo Cremonense, ofrece explicaciones parecidas: «*Qui magnum habet os, gulosus est et audax. Cuius magna sunt labia, stultus intelligitur et hebes. Cuius labia non sunt bene tincta, aegrotans est*» (ed. Ricardo Foerster 1994: 168); sin embargo, al describir los «*signa hominis boni intellectus et bonae naturae*», da como requisitos importantes el color del cabello y de la piel, que en ninguno de los dos casos puede ser negro: «*et eius color inter rubeum et album est medius et tener et lucidus atque clarus [...] Capillis etiam non sunt multi et duri nec multum nigri*» (ib., 174-175).

su cliente tiene «las espaldas bien grandes», ya bien en la acepción de ‘amplias’ y ‘gruesas’, o bien en la de ‘altas’, pero, sea cual sea el matiz, no parece haber diferencias importantes entre una y otra, al menos para Michael Scoto:

Cuius spatulae sunt latae & grossae significant hominem fortem, tenacem, fidelem, grossi ingenii & nutrimenti, simplicem, multi laboris, satis comedentem & libenter stantem in pace», «Cuius humeri spallarum sunt valde elevati significant hominum apertaе vitae, moribus, invidum, simplicem, vanum, mendacem, instabilem, audacem, inverecundum & rixosum (LXXX);

la alcahueta, asimismo, describe el pie del arcipreste por antífrasis, «el pie, chico pedaço» (1488c), porque no resultaría demasiado lógico y normal, en proporción a las piernas, que se refiriera a un pie con un número muy pequeño, más propio de una mujer que de un varón, y, en consecuencia, dadas sus peculiaridades, ha de aludir a un pie bastante grande, aunque no gigantesco: «pedes magni id est grossi in carne & longi in figura ac durae pellis significant hominem simplicem, fortem, grossi nutrimenti, tardi intellectus & vanum» (LXXXVII)⁴¹; y, de manera más inequívoca, dibuja un brazo «bien trefudo», una «fabla tunbal» y unas muñecas muy grandes (1488 b, 1487 a y 1487 d):

Cuius brachia sunt grossa ossibus, neruis & multa carne significant hominem convenienter fortem, superbum, cito praesumptuosum, invidum, cupidum pulchrorum & cito credentem. Cuius brachia sunt pingua & muscosa significant hominem vanagloriosum, cupidum quorundam, delectabilem & plus insipientem quam sapientem in agendis (LXXXI),

Vox grossa in sono significat hominem fortem, audacem, superbum, luxuriosum, comedonem, ex facili bellicosum, valde sui sensus, mendacem, fallacem, secretum, iracundum, clamosum, invidum» (LXXI), Cuius manus sunt valde grossae ac breves significant hominem grossi ingenii, simplicem, vanum, emdacem, fortem, laboriosum, fidelem, cito credentem & brevis irae (LXXXII)⁴².

En otros casos la alcahueta ofrece unas características de su cliente no previstas en los tratados de fisionomía, como, por ejemplo, las referentes a la piernas, a las que tilda de «bien complidas», no sabemos si

⁴¹ En el *Secretum secretorum*, se lee la misma interpretación: «*Pedes vero grossi et carnasi significant fatuitatem et amorem iniuriae*» (ed. R. Foerster, cit., pp. 215-216).

⁴² M.R. Lida (*Selección del «Libro de buen amor» y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973) había aducido varios ejemplos de la voz «tubal» o «tumbal», en contextos muy similares al de nuestra obra, caracterizadora del fraile libertino y honorable, así como prestigiadora de la edad viril: «*Quia est apud nos in Convento unus frater [...] spectabilis vir, utilis Monasterio et toto ordini honorabilis, quia habet tubalem vocem in choro, et scit bene ludere in organis*» (*Epistulae obscurorum virorum*, I, 49).

con la acepción de ‘muy proporcionadas’, de ‘muy largas’ o de ‘bien hechas’; Scoto distingue entre piernas gruesas y delgadas, entre las poco y las muy peludas, y ninguno de estos tipos satisface el calificativo empleado por doña Urraca, para el cual sin embargo se adapta otro del autor italiano que utiliza cuando estudia el fémur: «*Cuius femur est raram sive male dispositum significat hominem debilem, timidum, raro coeuntum & cito convertibilem ad utrumque*» (LXXXVIII). En esa indefinición, la alcahueta describe el cuello de su señor como «non muy luengo» (1485 d), y Scoto sólo distingue entre el cuello largo y el corto, a los que da valores muy diversos y contradictorios, sin prever un término medio como el que parece tener en mente la vieja (un cuello no demasiado largo ni demasiado corto):

Collum longum significat pedes longos, & gracile graciles; etiam significat hominem simplicem, non secretum, timidum, debilem, invidum, mendacem, fallacem, indoctrinalem & cito convertibilem ad utraque. Cuius collum est curtum significat hominem sagacem, tenacem, fallacem, secretum, stabilem, discretum, iracundum, ingeniosum, mangi intellectus, convenienter fortem, amantem pacem, dominium & omnia timida (LXXVIII)⁴³;

asimismo doña Urraca representa los pechos del arcipreste como «delanteros» (1488 b), posiblemente no tanto para referirse a sus turgencias, sino más bien para aludir a su posición hacia delante cuando anda («el su andar enfiesto, bien como pavón», 1486 b), aunque no cabe descartar la acepción de ‘voluminosos’, como ‘anchos’ y ‘gruesos’, según corresponde a un varón con las espaldas «bien grandes», frente al más escualido, sin demasiadas posibilidades de sacar pecho:

Pectus grossum & amplum significat hominem fortem, audacem, superbum, tenacem, iracundum, rapacem, cupidum, invidum & sagacem», «Cuius pectus est planum & macrum ac mundum a pilis significat hominem timidum, laudabilis vitae & ingenii, tenerae capacitatis, pacificae vitae, secretum & durae conversationis ad plurima (LXXXIII).

Si hacemos el esfuerzo de buscar una serie de denominadores comunes entre las facciones y sus valores morales, hallaremos uno bastante sólido, que se me antoja como la característica principal que la alcahueta pretende ofrecer de su señor a doña Urraca: la merma del entendimiento, por encima de la lascivia, la gula u otros vicios. Para una monja reacia a dejarse cortejar por un arcipreste, no exenta de cierta coquete-

⁴³ Rasis distingue entre tres tipos de cuellos: «*Qui collum habet curtum, callidus est et ingeniosus. Cuius collum est longum et gracile, stolidus est et garrulus atque timidus. Qui crasum habet collum durum ac forte, iracundus est et festinus*» (ed. R. Foerster, cit., p. 170).

ría, la vieja no habría de presentarlo como lujurioso, al menos si intenta engañarla, anunciándole una entrevista apacible, sin ninguna clase de peligro, con la protección que ya le ha prometido, en compañía de un varón no demasiado encendido o necesitado de sexo: doña Garoza accedería, confiada, al encuentro con su cortejador, ante la expectativa de tenérselas con un arcipreste con escasas luces intelectuales, con la perspectiva de saberse muy superior a él y de poder encauzarlo por el buen camino, no excesivamente inquieta por suponerlo con una avidez sexual no muy apremiante. Si había tratado de necia a su interlocutora, incluyéndola en la misma categoría que a los lectores del libro, porque la una y los otros parecían incapaces de reconocer el auténtico valor de lo que oían, antes de propiciar la tan esperada cita, con la conciencia de no haber podido variar la voluntad de la monja, la vieja resuelve caracterizar a su cliente también como un zoquete, obtuso y simple, con un carácter susceptible de ser moldeado: Juan Ruiz habría podido construir el episodio a partir de la fábula del gallo y el zafiro pensando en los dos tipos de lectores de su obra para reflexionar, cerca ya del final, sobre el uso que conviene hacer de ella; y, de forma indirecta, habría introducido un retrato de su personaje para cuestionar en parte la infalibilidad de la ciencia fisonómica, en coincidencia con el rey de Mentón, en un pasaje que se ha postulado muy afín a otros del libro: nuestro autor, al igual que el anónimo del *Caballero Zifar*, habría dudado de la efectividad de las caracterizaciones morales basadas en las facciones, de igual modo que había desconfiado de la influencia de los astros sobre el destino humano, porque una y otra ciencia – íntimamente ligadas – tienen un dominio sobre el cuerpo, pero no sobre el alma, procedente de un cielo superior al de las estrellas y más cercano a Dios. El rey de Mentón adapta una famosa anécdota en la que los discípulos de Hipócrates enseñaron el retrato de su maestro a un metoposcopo llamado Filemón, quien llegó a la conclusión de que el sabio médico presentaba los rasgos de falta de inteligencia; Hipócrates – como Filemón a su enemigo – le dio la razón porque afirmaba que gracias a la voluntad y al esfuerzo había vencido su carácter natural (el fisionomista Zopyro había reconocido en Sócrates idénticos rasgos – «*stupidum [...] et bardum*» – a partir de un estudio de sus facciones⁴⁴):

⁴⁴ «*Silponem, Megaricum philosophum, acutum sane hominem et probatum temporibus illis accepimus. Hunc scribunt ipsius familiares et ebriosum et mulerosum fuisse, neque haec scribunt vituperantes sed potius ad laudem, vitiosam enim naturam ad eo sic edomitam et compressam esse doctrina ut nemo umquam vinolentum illum, nemo in eo libidinis vestigium viderit. Quid? Socrate nonne legimus quemadmodum notarit Zopyrus physiognomon, qui se pro-*

Dize el cuento que ay un enxiemplo que dize asý: que Filemón, un filósofo, llegó a una çibdat e tomó escuela de fisonomía, que es çiencia para judgar los omnes por sus façiones, de cuántas maneras deuen ser; e un ome de la çibdat quel desamaua, ayuntó algunos de esos escolares e demándoles asý, e dixo: «Quién tal fruenta tiene, segunt lo que aprendistes, ¿qué muestra?»». Dixeron ellos que deuí ser envidioso. «E quien ouiere tales ojos, ¿qué muestra?»». Dixeron ellos que deuí ser luxurioso. «E quien ouiere tales çejas, ¿qué muestra?»». Dixeron ellos que deuí ser mentiroso. E él les dixo: «Pues atales son todas las señales de vuestro maestro, e segunt él vos enseña, de tales maneras auía de ser». E ellos fuéron luego para su maestro e dixiéronle: «Maestro, la vuestra catadura demuestra tales malas maneras, segunt que vos nos lo demostrades, pero» – cortésmente dixieron ellos – «maestro, non vemos en vos esto, ca nos vemos que vos sodes tan guardado en todas cosas e tan conplido de todo bien, que se da a entender que este saber non es verdadero, ca más por aguisado tenemos de dubdar desta çiençia que de dubdar de vos».

Filemón su maestro respondió como sabio, e dixo: «Fijos, sabed que todas aquellas cosas que la mi cara demuestra, esas mesmas cosas codiçio yo todavía e aquellas me vienen al coraçón. E yo forçelo de guisa que non paso poco nin mucho a nada de quanto la natura del cuerpo codiçia, e puno todavía en esforçar el alma e en la ayudar, porque cunpla quantos bienes deue conplir. E por eso so yo atal qual vedes, maguer muestra mi bulto las maneras que dexistes (ed. Charles Philip Wagner, pp. 266-268).

En el *Secretum secretorum*, los discípulos de Hipócrates decidieron dibujar la figura de su maestro en un pergamino y se la llevaron a Filemón para que llegara a determinar sus características y complejiones, pero acaba siendo el propio Hipócrates, y no Filemón, quien reconoce el triunfo de la virtud sobre sus vicios:

Discipuli siquidem Ypocratis sapientis depinxerunt formam eius in pergamento et portaverunt eam Philimoni dicentes: 'considera hanc figuram et indica nobis qualitates et complexiones eius'. Qui respiciens compositionem figurae comparavit partes eius ad partes dicens: 'iste homo luxuriosus est, deceptor, amans coitus'. Ob quam rem voluerunt eum interficere dicentes: 'o stulte, haec est figura dignioris et melioris hominis, qui sit in hoc mundo: haec est figura Ypocratis. Philimon autem pacificavit eos et correxerat dicens: 'quod quaesivistis a me de mea scientia, hanc ostendi vobis et quod inde sentio secundum ipsam'. Quando ergo pervenerunt ad Ypocratem, dixerunt ei quid fecerunt et quid respondit eis Philimon et iudicium eius. Quibus dixit Ypocras: 'certe verum dixit Philimon nec praetermisit unam litteram, verumtamen ex quo ego perspexi et consideravi haec turpia esse et reprobanda, constitui animam meam regem

*fitebatur hominum mores naturasque ex corpore oculis vultu fronte permoscere? Stupidum esse Socratem dixit et bardum quod iugula concava non haberet – obstructas eas partes et obturatas esse dicebat; addidit etiam mulierosum, in quo Alcibiades cachinnum dicitur sustulisse. Sed haec ex naturalibus causis vitia nasci possunt, extirpari autem et funditus tolli, ut is ipse qui ad ea propensus fuerit a tantis vitiis avocetur, non est positum in naturalibus causis, sed in voluntate studio disciplina» (Cicerón, *De fato*, V, 10; y también *Tusculanas*, IV, 80-81).*

super ipsam et retraxi eam ab eis et triumphavi auper retentione concupiscentiae meae'. Haec est itaque laus et sapientia Ypocratis, quia philosophia nihil aliud est quam abstinentia et victoria concupiscibilium (ed. Ricardo Foerster, pp. 187-191).

En el episodio con la monja, a pesar de sus inclinaciones naturales, el arcipreste, al igual que Filemón, ha reprimido las maldades de la carne y, a cambio, ha exprimido las bondades del alma: a través del ayuno y de la oración ha podido iniciar el camino hacia la salvación y ha logrado alcanzar las orillas de la sabiduría, poniendo en práctica los consejos que a ese respecto había dado para doblegar el poder de los astros («Ansí que por ayuno e limosna e oración,/ e por servir a Dios con mucha contrición,/ non ha poder mal signo nin su costellación», 149 ac)⁴⁵; en ese objetivo ha contado con la colaboración de doña Garoza, de cuya mano su vida no ha tenido más horizonte que el amor de Dios, y ha abandonado, aunque sólo momentáneamente, el más mínimo propósito de dejarse llevar por las tentaciones de la carne, bastante presentes al ver por primera vez a la monja, quien, haciendo gala de su buen entendimiento, ha sabido introducir en su pretendiente otros estímulos, de un carácter mucho más espiritual: doña Garoza ha ejercido de lectora ideal del libro, porque en ningún momento, a pesar de una aparente coquetería apenas exhibida en su conversación con la alcahueta, ha interpretado siempre en la misma dirección inequívoca las diversas y engañosas invitaciones de su antigua criada, y, en la pugna dialéctica con ella, la ha derrotado, incluso cuando la ha obligado a disfrazar el amor que le ofrecía de la *caritas* cristiana (ha hecho creer a la alcahueta que accedía a la práctica del «loco amor» enmascarado por el bueno, y, en el momento de la verdad, en su relación con el arcipreste, ha seguido fiel a sus principios, sin traicionar una vocación sincera, por más deseo y apetito sexual que haya podido – según le recuerda la vieja – acumular en los muchos años de abstinencia). En ese sentido, no sólo ha sido capaz de contener y apaciguar la avidez carnal que la alcahueta le supone, sino, por añadidura, ha podido controlar la más acuciante de su pretendiente: ha reivindicado el papel de la monja que viste los hábitos por un compromiso inquebrantable con Dios, su verdadero esposo, y que posee un entendimiento a la medida de ese amor espiritual.

⁴⁵ Juan Ruiz ha hecho un uso de la ciencia fisionómica semejante al que hace del naturalismo amoroso o del determinismo astrológico: al respecto véase F. Rico, «Por aver mantenença. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, ed. M. del C. Iglesias, C. Moya y L. Rodríguez Zúñiga, vol. III, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas de la Universidad de Madrid, 1985, pp. 271-297; reproducido en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, pp. 169-198.

A propósito de los rasgos físicos, los autores de las comedias elegíacas no ofrecen demasiados detalles sobre los personajes masculinos, a excepción de los esclavos, a quienes, como hemos visto, presentan deformes, muy similares a monstruos (y a esa tradición parece pertenecer el retrato de la última de las serranas que asaltan al arcipreste); cuando deciden centrarse en algún personaje de mayor relevancia social, subrayan otro tipo de rasgos, atingentes principalmente a su carácter, como, por ejemplo, ocurre en el *De nuncio sagaci*, en que el mensajero describe a la doncella al caballero que la pretende y que le ha enviado varios regalos:

*Huc qui me misit omni sine crimine vivit;
vividus, ad omne valet, iuvenili corpore floret,
et facie pulchra posset satis esse puella;
nobilis ac humilis, prudens nimiumque fidelis.
Est dives, largus, verax et ad omnia cautus* (vv. 88-92)

*Respice quis puer est: merito rex vivere posset,
nobilis et prudens, in forma prevalet omnes,
aptus et est agilis, merito placet ipse puellis* (vv. 245-248)⁴⁶

Al igual que la alcahueta, el mensajero encarece a su señor, presentándolo como el más bello («*in forma prevalet omnes*»), si bien en un primer momento no se había manifestado con tanta rotundidad («*et facie pulchra posset satis esse puella*»): «tal omne como éste non es en todas erías» (1489 d) suena, desde luego, a alabanza, aunque matizada por los rasgos morales derivadas de las facciones; al igual que la vieja, el criado destaca la juventud de su amo, junto a su agilidad: «*iuvenile corpore floret*», «bien mançebo de días» (1489), «*est agilis*», «es ligero» (1489 a); y, cuando señala sus aptitudes, «*ad omne valet*», no especifica de cuáles se trata, por más que, dados sus orígenes nobles, podía aludir a sus habilidades para la música, por supuesto entre otras muchas. Tanto la alcahueta como el mensajero insisten en una serie de cualidades propias del sanguíneo, «*vividus*», «*largus*», «*verax*», «doñeador alegre», seguramente conscientes de que las muchachas y las mujeres los prefieren dicharacheros, generosos y joviales, antes que silenciosos, avaros y tristes; la alcahueta, en cualquier caso, no destaca la prodigalidad del arcipreste, de quien, al menos, pondera su aspecto físico, en cuyo conjunto, más o menos armónico, como hemos visto, sólo desentona su nariz, y, en ese punto, nuestro protagonista podría exhibir una

⁴⁶ G. Rossetti (ed.), *De nuntio sagaci*, en *Commedie Latine del XII e XIII secolo*, Genova, Università di Genova, 1980, pp. 83-84 y 106.

apostura semejante a la de don Hurón (1619 c), a la que vincula con catorce rasgos morales, sin los cuales llegaría a considerarlo el mejor de los mozos: «era mintroso, bedo, ladrón e mesturero,/ tafur, peleador, goloso, refertero,/ reñidor e adevino, suzio e agorero,/ nesçio e pereçoso» (1620). En este doncel se confirma como poco uno de ellos, el de necio, combinado con una notoria dificultad para la lectura en voz alta (1624 a), puesta de manifiesto en la recitación de los cantares de su amo a una Doña Fulana, quien lo deja plantado, seguramente por no entender nada de lo que le dice: por una carencia de seso y de aptitudes poéticas, Don Hurón ha malogrado la última aventura del arcipreste, y ha ilustrado, en definitiva, la necesidad de buen entendimiento también para acometer con éxito el «loco amor».

Conclusión

Juan Ruiz ha pergeñado el episodio de doña Garoza como contrapunto al de doña Endrina, al que alude implícitamente en varias ocasiones: al igual que con la viuda, la alcahueta se entrevista dos veces, en días distintos pero consecutivos, con la monja; al igual que su colega, arguye un profundo conocimiento de la presunta víctima para garantizar a su cliente el éxito de la empresa. Juan Ruiz ha alargado el episodio para crear en el lector unas expectativas que al final acaba defraudando: ha puesto, para empezar, en boca de la alcahueta una descripción de la vida licenciosa de las monjas, en el aspecto tanto gastronómico como amoroso (y creíamos, como el protagonista, que doña Garoza pertenecía a esa categoría); ha dado a la monja elegida un nombre equívoco y le ha atribuido un comportamiento poco verosímil: el nombre árabe, como ya ha señalado María Rosa Lida, sugiere una asunción nada sincera de los votos que ha profesado quien lo lleva (una conversa que se ha refugiado en un convento); su auténtica condición – como «la fiel desposada del Señor» – habría exigido una conducta menos contemporarizadora para con la alcahueta y casi tan contundente y tan poco diplomática como la de la mora en el siguiente episodio. Juan Ruiz ha recurrido a las fábulas – como ya había hecho en el episodio de doña Endrina, aunque de forma muy moderada – para introducir el debate entre las dos protagonistas, que ha prolongado por espacio de dos días, curiosamente después de haber aducido la fábula del gallo y del zafiro; conocía, como hemos visto, la función proemial de esta fábula (en todos los *Romuli* y en Gualterius Anglicus abre la colección),

y la ha utilizado para reivindicar la intención de su libro a través de los personajes que polarizan los dos tipos de amor: la alcahueta, por una parte, presenta el zafiro como una metáfora del libro, al que los lectores no le reconocen su auténtico valor, en igual medida que la monja se resiste a aceptar una vida distinta en compañía del Arcipreste (en el fondo, la alcahueta piensa que la verdadera sabiduría del libro se halla en los consejos dados para la práctica del «loco amor», en una broma similar a «entiende bien mi libro e avrás dueña garrida», 64 d); doña Garoza, por otra parte, recapacita y exige un día para reflexionar sobre su oferta: en ese período de meditación, se percata de que el zafiro – y con él el libro en el que es protagonista – encarna la sabiduría y el reino de Dios, y, en ese aspecto, opta por uno de los dos caminos que le sugería la alcahueta, como ejemplo del que debe elegir el lector ante los que le propone el autor. Por ese motivo, durante el segundo día, condesciende a seguir hablando con doña Urraca, quien, para eludir la ira de su antigua señora, disfraza su invitación al loco amor con la del buen amor: en esas condiciones, la monja no se muestra coqueta, sino que accede muy lentamente a las pretensiones de la alcahueta, imponiendo una serie de condiciones para no ser víctima de una traición, como en su momento lo fue doña Endrina: acepta la entrevista con el Arcipreste para inducirlo al amor de Dios, y por eso ha cuidado todos los detalles para no dar pie al equívoco y no propiciar una situación contraria a la deseada.

En semejante tesitura, doña Garoza exige a su interlocutora una descripción fidedigna del Arcipreste, no para decidirse si sucumbir a sus encantos físicos o abstenerse de cualquier relación con él, sino para conocer con antelación al varón a quien llevará por caminos que nadie había previsto a estas alturas del relato, ni el propio interesado ni, por supuesto, el lector: tiene la necesidad de saber si, por sus facciones, va a tener más o menos dificultades para persuadirlo a la práctica de un amor en el que no se ha iniciado aún. Por esa razón la alcahueta no siempre ofrece unas facciones demasiado precisas de su nuevo señor, a quien, a grandes rasgos, tilda de melancólico, y no de sanguíneo, y de quien pondera unos rasgos que fácilmente lo presentan como necio y estulto (y para el autor esa característica se aviene perfectamente con la conducta mostrada en la obra): a la luz de tales cualidades se entiende que se haya introducido la descripción del protagonista, para cuestionar la eficacia de la ciencia fisionómica – en la misma medida que al principio se ha cuestionado la infalibilidad de la astrológica—, cuyos resultados sólo se pueden alterar a través de la oración y el ayuno, res-

tituyendo al alma su función originaria, como una entidad procedente de Dios. Por un momento en todo el libro el protagonista se erige en el modelo de lector que el autor ha reivindicado en el prólogo en prosa, y lo ha conseguido a lo largo de un mes de convivencia con una monja que lo ha encauzado hacia un objetivo que se nos había antojado impensable, al menos para un mancebo que se ha confesado doñeador y cortejador por naturaleza: el arcipreste ha asumido la función del gallo que no reconoce el auténtico valor del zafiro, que curiosamente ha hallado bajo un montón de inmundicias (asi el «buen amor» de Dios debe buscarse bajo las inmundas y constantes insinuaciones al «loco amor»); al igual que el animal, ha encontrado el verdadero amor, después de haber protagonizado aventuras absolutamente escabrosas, unas más que otras, pero todas cortadas por el mismo patrón, y, quizá, por su falta de entendimiento, sólo ha cosechado fracasos. El episodio de doña Garoza no lleva moraleja, porque se explica como una proyección de la de doña Endrina: la monja ha tomado el ejemplo de la viuda, al saberse manejar con la alcahueta, a la que ha derrotado con sus propias armas, utilizando el «son feo de las palabras», que ha interpretado correctamente, guiada por los comentarios a las fábulas de Gualterius Anglicus. En cada ocasión ha reconocido en ellas distintos valores, pero, en las que ha aducido como réplica a las de la alcahueta, no ha vacilado en sus sentidos: a través de las fábulas ha abogado por una sola clase de amor, y las ha convertido en una joya preciosa no siempre al alcance de todos los lectores, exhibiendo un escepticismo al respecto semejante al de Fedro y al de las recreaciones posteriores.

Bienvenido Morros Mestres
Universidad Autónoma de Barcelona

HERRERA E LA CULTURA POETICA ITALIANA.
A PROPOSITO DI UNA RECENTE EDIZIONE
DELLE ANOTACIONES

A un anno circa dalla pubblicazione delle *Anotaciones*, un indignato «Prete Jacopín», nella foga di stigmatizzare le critiche mosse da Herrera nei confronti di Garcilaso, le imputava alla deplorevole indole di ‘scimmiettatore’ di cui l’autore del commento dava prova:

Creo sin duda – si legge nell’ottava osservazione – que es por ser mona de aquellos libros, *Crítico y Hypercrítico* –, del dotíssimo i agudo Julio Scalíger, que tan justamente merece estos nombres¹.

Se prescindiamo dal tono concitato e violento, tipico dell’invettiva, nelle linee or ora citate è dato imbattersi per la prima volta in una delle grandi questioni che il testo delle *Anotaciones* ha posto ai lettori, agli eruditi e agli studiosi di ogni epoca: quella del rapporto che esso intrattiene con la cultura poetica italiana, specie teorica, chiamata direttamente in causa nel riferimento ai libri quinto e sesto – *Criticus e Hypercriticus* – dei *Poeticus libri septem* (Lione, 1561) di Giulio Cesare Scaligero, un’opera che divenne subito uno dei testi fondamentali del classicismo. Si tratta, dunque, di una questione che, riproponendosi con costanza a chi si è avvicinato al commento herreiano, si è andata progressivamente allontanando dai toni polemici usati dall’anonimo autore delle *Observaciones*, o da quelli non meno aggressivi del portoghese Faría y Sousa: «casi todo es copiado de Escalígero»², insiste nel commento alle *Rimas varias* de Camões, sino a conquistare il tenore della rigorosa indagine erudita che ritroviamo nel libro della Vega Ramos, dove – nelle pagine dedicate ad Herrera – si legge, tra l’altro, la seguente considerazione generale: «*Las Anotaciones* están más próximas a las poéticas vernaculares italianas y a las tesis de la defensa de la lengua que a los *Comentarios* del Brocense a la obra de Garcilaso»³. Del resto, in tale prospettiva, non pochi

¹ Cito da J. Montero, *La controversia sobre las Anotaciones herreianas: Estudio y edición crítica*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1987, p. 113.

² Cfr. O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, p. 116.

³ M.J. Vega Ramos, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poéti-*

studi della seconda metà del passato secolo risultano specificamente dedicati all'indagine delle fonti teoriche italiane presenti nelle *Anotaciones*, dal contributo di Ubaldo di Benedetto⁴ a quello già citato della Vega Ramos o a quello di poco posteriore della López Bueno⁵. Nel tentativo di esplorare il campo delle fonti della teoria poetica herreiana, tali studi hanno mostrato le relazioni che essa mantiene, oltre che con i classici, con le opere di numerosi esponenti della riflessione poetica italiana tardo quattrocentesca: Lorenzo de' Medici, Pico della Mirandola, Pontano; e, soprattutto, cinquecentesca: lo Scaligero, naturalmente, ma anche Minturno, Robortello, Delminio, Maranta.

Questa meritoria tradizione di studi ha dato, però, i suoi frutti migliori solo in tempi recentissimi, con due volumi pubblicati negli ultimi quattro anni: il primo di essi è la monografia del '98 che l'autore, Bienvenido Morros, ha dedicato a *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*⁶; il secondo è la recentissima edizione delle *Anotaciones*, curata da Inoria Pepe e José María Reyes Cano⁷. Ebbene, i due volumi appena citati contribuiscono in maniera decisiva, sebbene da prospettive diverse, come subito vedremo, a documentare e illustrare l'intenso rapporto tra il commento di Herrera e le fonti italiane.

In particolare, Morros ha operato in una doppia direzione, dal momento che – da un lato – ha contribuito ad estendere e a meglio definire la lista degli autori italiani a cui il sivigliano ha fatto ricorso nelle sue *Anotaciones*; valga un esempio per tutti: l'umanista italiano Giglio Gregorio Giraldi non compare tra gli autori esplicitamente citati da Herrera né gli studiosi ne avevano segnalato la presenza, finché Morros non si è opportunamente avveduto che al Giraldi Herrera ricorre con relativa frequenza, nella doppia veste di mitografo, come autore cioè del *De deis gentium* (Basilea, 1548), e di storico della poesia classica, in quanto autore cioè dei dieci dialoghi che compongono la *Historia poetarum tam Graecorum cum Latinorum* (Lione, 1537). L'altra direzione

ca del Renacimiento, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Universidad de Extremadura, 1992, p. 240.

⁴ U. Di Benedetto, «Fernando de Herrera: fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético», *Filología Moderna*, 6, 1966-1967, pp. 21-46.

⁵ B. López Bueno, «De poesía lírica y poesía mélica. Sobre el género 'canción' en Fernando de Herrera», in *Hommage à Robert Jammes*, vol. II, Tolouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 721-38.

⁶ Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

⁷ F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe e J.M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

d'indagine è però – a mio parere – ancora più interessante, poiché, una volta stabilito l'inventario più o meno completo delle fonti, si rende necessario accertare il modo in cui tali fonti vennero utilizzate da Herrera: «La gran originalidad de Herrera – scrive Morros – reside en la concurrencia en un mismo lugar de numerosísimas fuentes, amalgamadas hábilmente dentro de su prosa fluída»⁸.

Insomma, «una labor de taracea» o «una táctica de incrustación», per illustrare la quale è, forse, opportuno ricorrere a un esempio, da ripercorrere rapidamente solo per dare un'idea della tecnica con la quale Herrera utilizzava le sue fonti. Il discorso sull'*elegia*, per esempio, inizia – secondo il canone – con un passo sulle origini del genere, dove – dopo aver riportato varie ipotesi – Herrera conclude con Orazio: «Por estas diferencias de opiniones dize Oracio que no se sabe el autor»⁹. Ebbene, si tratta di un passo che nell'originaria edizione dell'80, non si estende al di là della dozzina di linee¹⁰, nel corso delle quali Herrera ricorre sostanzialmente al menzionato Giraldo della *Historia poetarum*, che nella presente occasione traduce quasi letteralmente, senza però rinunciare a un intarsio delle fonti piuttosto complesso, pur nella relativa brevità del passo: nel discorso ricavato dalla fonte principale (il Giraldo, appunto), sono – difatti – inseriti minuti tasselli estrapolati dalle opere di Pomponio Gaurico, dal Minturno e, forse, dallo stesso Scaligero¹¹.

Sebbene il lettore delle *Anotaciones* nutra un'infinita gratitudine per Bienvenido Morros, perché – grazie a un paziente e preciso lavoro di grande erudizione – gli ha restituito il quadro complessivo degli autori di riferimento – soprattutto italiani – che sono alla base del grande commento herreriano, definendo peraltro le modalità d'impiego adottate da Herrera nei confronti della gran mole delle fonti utilizzate; nonostante l'indubbia gratitudine – dicevo-, è, tuttavia, altrettanto sicuro che quello stesso lettore condivide le perplessità espresse dai recenti editori del commento herreriano, quando – nello studio introduttivo – affermano di non poter condividere «no tanto su punto di vista [él de

⁸ Morros, *Las polémicas literarias*, p. 109.

⁹ Herrera, *Anotaciones*, cit., pp. 556-557.

¹⁰ Si veda ora la riproduzione anastatica delle *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, Alonso de Barrera, 1580), accompagnata da uno splendido studio bibliografico di J. Montero, Córdoba-Huelva-Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba - Universidad de Huelva - Grupo P.A.S.O. - Universidad de Sevilla, 1998; il passo sull'*elegia* è alla p. 290.

¹¹ Morros, *Las polémicas literarias*, pp. 113-115.

Morros] como su falta de conclusiones»¹².

Ciò che essi maggiormente deplorano nell'ampia e rigorosa ricerca realizzata dal Morros, credo che sia la posizione sottesa all'intero studio, e che – forse – meglio che altrove si trova sintetizzata nel seguente passo:

El recurso casi siempre a voces ajenas a la de su autor convierte las *Anotaciones* en una especie de centón, que no tiene una filiación estética definida (aristotélica o neoplatónica), sino que, en función de determinados intereses, conjuga tendencias diversas y, a veces, incluso opuestas¹³.

A tale posizione i recenti editori oppongono una doppia tesi che, nell'affrontare globalmente il problema del rapporto con le fonti teoriche italiane, induce a non poche osservazioni. Da un lato, difatti, essi esprimono l'opinione, secondo la quale l'interesse di Herrera per le fonti teoriche è solo relativo, dal momento che il sivigliano «fundiendo y refundiendo sus fuentes, extrae de ellas lo que le parece más oportuno para el tema que le ocupa, superándolas en una visión libre y ajena a cualquier vinculación teórica» (p. 49). Piuttosto, essi pongono al centro dell'attenzione un problema sul quale «los estudiosos de las fuentes – affermano – no se han fijado suficientemente» (p. 43). Si tratta del rapporto col Bembo, a proposito del quale provo a riassumere la posizione della Pepe e del Reyes Cano, riportando due o tre brevi passi estratti dalle pagine che essi dedicano alla questione ritenuta, non a torto, centrale. Innanzitutto, essi partono dalla constatazione che

la operación que Herrera emprende [con las *Anotaciones*] tiene un precedente en la que acometió Bembo al publicar primero las *Cose volgari di M. Francesco Petrarca* (1501) y final y especialmente las *Prose della volgar lingua* (1525), las cuales Herrera conocía, sin olvidar *Gli Asolani* (1505, traducidos al española en 1551).

Da ciò, e grazie all'approfondita conoscenza del testo herreriano, è possibile dedurre che

Estamos frente a una situación idéntica, que se articula del mismo modo y que tiene las mismas finalidades: un poeta, en Italia Bembo, en España Herrera, edita la obra de otro poeta que ya había sido reconocido como el mayor representante de la poesía anterior, para señalarlo como el que había elevado el vulgar a la dignidad de las lenguas clásicas (p. 43).

Tali considerazioni, unite ai numerosi e significativi «puntos de con-

¹² I. Pepe e J.M. Reyes, *Introducción* all'ed. cit., p. 42. Le pagine a cui si riferiscono le seguenti citazioni saranno indicate direttamente nel testo tra parentesi tonde.

¹³ Morros, *Las polémicas literarias*, p. 111.

tacto» segnalati muovono a riconoscere «una derivación directa de las ideas bembianas en general más que del texto en sí. Herrera no sigue textualmente a Bembo, sino que *sintoniza* con las ideas del italiano sobre la lengua poetica».

Nella prospettiva indicata dagli editori del testo herreriano, quella cioè di una sostanziale *sintonia* tra l'intero progetto bembiano e il commento herreriano, si muovono anche le poche considerazioni che seguono. Al centro di tali considerazioni si trova – è, forse perfino superfluo specificarlo – il concetto di *imitazione*, così come esso prende corpo nei due letterati.

Fondatore del classicismo volgare, per il Bembo delle *Prose* – come ha ben scritto Mazzacurati – «Petrarca e (un po' meno, con qualche battuta d'attesa) Boccaccio [...] sono un presente intemporale delle forme letterarie, a partire dal quale nascono le leggi (la grammatica) della loro unificazione e la scienza critica che le governa»¹⁴. Il che vuol dire che il classicismo petrarchesco, che è poi il prodotto del disegno che presiede alle *Prose*, «implica un'operazione grammaticale che deve sottrarlo alla storia e soprattutto alle contaminazioni del presente, con il proposito di portare il documento letterario allo stato di monumento retorico e letterario»¹⁵. Insomma, con parole più semplici, potremmo dire, sintetizzando, che il nocciolo della proposta bembiana consistette nell'elaborare una grammatica della lingua letteraria, lirica in particolare, facendola coincidere con un unico testo concreto, il *Canzoniere* petrarchesco, appunto. Rispetto a un tale disegno, la proposta che viene fuori dal commento herreriano presenta soluzioni che, a prima vista almeno, non sembrano perfettamente assimilabili. Il problema si pone, peraltro, a un doppio livello: quello del suggerimento teorico generale, esplicitamente formulato, e quello delle singole note di commento, tese a segnalare negligenze e difetti – «necedades» le chiamò Prete Jacopín – nel modello poetico che pure veniva additato come esemplare.

Quanto al primo dei due livelli segnalati, basta ricorrere a una delle più note pagine delle *Anotaciones*, dove indotto dall'ira per la *ceguedad* e l'*ignorancia* dimostrate dai poeti spagnoli suoi contemporanei, che si ostinano a «seguir sólo Petrarca y a los toscanos», Herrera si spinge fino a una confessione che, in verità, equivale a una dichiarazione di

¹⁴ G. Mazzacurati, «Pietro Bembo e il primato della scrittura», in *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 65-147. Cito da p. 111.

¹⁵ A. Battistini e E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, p. 117.

poetica, e che – pertanto – vale la pena di rileggere per esteso:

Yo, si desseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcançar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos, i osara pensar que, con diligencia i cuidado, pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo.

E l'avvertimento si fa subito più concreto e più perentorio, al tempo stesso:

... no todos los pensamientos i consideraciones de amor i de las demás cosas que toca la poesía cayeron en la mente del Petrarca i del Bembo i de los antiguos; [...] Y no supieron inventar nuestros precessores todos los modos i osservaciones de la habla ...

La conclusione è ovvia e non tarda ad arrivare, sotto forma di domanda: «¿quién es tan descuidado y perezoso que sólo se entregue a una simple imitación?»¹⁶.

Rimando alle corrispettive pagine dello studio introduttivo di Pepe e Reyes Cano per una riflessione più approfondita sulla posizione qui espressa da Herrera. Per il momento, mi preme maggiormente fare immediato riferimento al secondo dei due livelli a cui ho alluso, quello dei *descuidos* della poesia garcilasiana. Ebbene, è significativo che sulla questione Herrera metta le mani avanti – mi si passi l'espressione-, accennandovi nella pagina iniziale del commento vero e proprio:

Mas si fuere caso – scrive, fingendo la pura ipotesi – que señale en estas *Anotaciones* algunos vicios comunes a la flaqueza de nuestros entendimientos, sé dezir ciertamente que esta adversión no procede de calunia, porque es mui apartada de mi inclinación, i nace de ánimo mal instituido, sino porque no incurran en la mesma falta los que siguen su imitación¹⁷.

Ebbene, in 67 luoghi – tale il calcolo fatto da Ángel Estévez –¹⁸ Herrera muove delle critiche al testo poetico garcilasiano, segnalando quei *descuidos* che – com'è noto – genereranno la feroce reazione degli ambienti castigliani.

¹⁶ Herrera, *Anotaciones*, ed. cit., pp. 273-274.

¹⁷ *Ivi*, pp. 264-265.

¹⁸ A. Estévez Molinero, «Los descuidos de Garcilaso en la perspectiva crítica de Herrera (con algunas notas sobre las «necedades» en las *Anotaciones*)», in *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. diretta da B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 135-156.

Mi chiedo: come spiegare il fatto che Herrera, nel suo capolavoro critico, da un lato, scelga e indichi come modello da imitare il testo poetico garcilasiano, e – d'altro lato – non rinunci a censurare – in un numero non esorbitante ma significativo di occasioni – le scelte linguistiche e stilistiche operate dal modello eletto, proponendo peraltro, sul piano generale, in modo esplicito e inequivocabile, un'imitazione che non si limiti a un solo autore? In altre parole, credo che sia interessante chiedersi, una volta constatato che quel rapporto «integrale» del Bembo col modello petrarchesco non si dà in Herrera nei confronti del modello garcilasiano, e ciò per le ragioni a cui ho succintamente alluso; è lecito porsi la domanda – ripeto – se con le *Anotaciones* di Herrera siamo in presenza di una diversa linea teorica rispetto al Bembo, che comporta – semmai – anche una diversa pratica poetica; oppure se ad affermarsi, nelle *Anotaciones*, è solo una diversa articolazione di quella stessa linea teorica definita dal progetto bembiano, e con la quale continua a prevalere l'idea del modello lirico come garanzia di comunicazione chiusa.

Dico subito che non manca chi – come José María Micó – sembra propendere per la prima ipotesi, quella cioè che implica un maggior grado di rottura nei riguardi del disegno di classicismo volgare inaugurato dal Bembo. Non a caso, difatti, in tale prospettiva, il fine studioso di Góngora vede un'affinità delle funzioni svolte nei rispettivi contesti da Herrera e da Torquato Tasso: «Fernando de Herrera cumplió en la historia un papel similar al de Torquato Tasso»; e, a partire da tale idea, trae le conclusioni sul piano degli atteggiamenti teorici assunti da entrambi:

Herrera y Tasso – scrive Micó – comparten un indudable impluso preceptivo que, aunque pretende situarse a la altura de los tiempos y parte de la admiración por los modelos más recientes en lengua vulgar [...], comporta de hecho una relación crítica con la tradición, que no impide pequeñas disensiones en el caso de Herrera y grandes reproches en el de Tasso, porque en el fondo uno y otro aspiraban a recoger el testigo y a ocupar el espacio de los pasados maestros¹⁹.

Sebbene l'ipotesi di Micó si riveli ricca di suggerimenti e io sia pronto a riconoscere che essa è feconda di ulteriori sviluppi e implicazioni; tuttavia non ritengo che sia pienamente convincente, e – pertanto – vorrei affiancare al essa una spiegazione meno suggestiva forse, ma che nondimeno mi sembra collocarsi in una linea di maggiore continuità

¹⁹ J.M. Micó, «Proyección de las *Anotaciones* en las polémicas gongorinas», in *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, pp. 263-277. Cito dalle pp. 265 e 266.

col classicismo volgare inaugurato dal letterato veneziano e, di conseguenza in una zona di maggiore prossimità alla lettura bembiana del commento herreriano offertaci recentemente dai due editori.

Se passiamo in rassegna la settantina scarsa di rilievi che Herrera muove alla poesia di Garcilaso, – e, per far ciò, possiamo avvalerci dal bel lavoro già citato di Ángel Estévez-, ci renderemo facilmente conto del fatto che la censura dei luoghi poetici in questione è dettata al sivigliano dall'adozione di un'unica coerente prospettiva critica, quella indicata come 'retorico-oraziana' dall'Estévez, il quale – a conclusione della sua disamina – così riassume: «la mayor parte de las anotaciones que recogen los descuidos lo son porque constituyen transgresiones de los preceptos en que se implican recíprocamente lo *aptum* y el *ornatus*»²⁰. Se le cose stanno così, allora possiamo affermare – in termini ancora più sintetici – che la prospettiva teorica che muove Herrera a criticare certi passaggi garcilasiani è quella di un classicismo integrale, che non consente il minimo scarto rispetto alla codificazione di un linguaggio lirico, e che bandisce da sé, per esempio, arcaismi, voci popolari o non giustificati neologismi. Insomma, alcune scelte linguistiche e stilistiche di Garcilaso sono contestate da Herrera – e da lui tacciate come *descuidos* –, non perché il sivigliano assuma una prospettiva teorica che implichi tensione, se non addirittura rottura, nei confronti della tradizione; ma, esattamente al contrario, perché egli si colloca nella linea teorica della più assoluta ortodossia rispetto a quel classicismo volgare, il cui massimo campione in Italia era stato il Bembo, e che egli contribuisce massimamente a fondare in Spagna.

Vorrei, tuttavia, concludere queste mie note nel segno della conciliazione, nel convincimento che ogni ragionevole ipotesi sull'attività critica e poetica di Herrera contenga una parte di verità, data la grande complessità culturale di un letterato come Herrera. Citerò, pertanto, un passo tratto dal secondo libro delle *Prose*, laddove il Bembo, dopo aver indicato i modelli di poesia e di prosa, rispettivamente, in Petrarca e Boccaccio, prosegue:

Sono dopo questi [dopo Petrarca e Boccaccio] stati, nell'una facultà e nell'altra [in prosa e in poesia], molti scrittori [...] ma pure a questi termini giugnere ancor niuno s'è veduto. Il che senza dubbio a vergogna del nostro secolo si trarrà; nel quale, essendosi la latina lingua in tanto purgata dalla ruggine degli indotti secoli per adietro stati, che ella oggimai l'antico suo splendore e vaghezza ha ripresa, non pare che ragionevolmente questa lingua [l'italiano], così tosto si

²⁰ Estévez Molinero, «Los descuidos de Garcilaso», p. 156.

debba essere fermata, per non ir più innanzi²¹.

Ed ecco il bel commento di Mazzacurati al passo citato delle *Prose*:

Nella prospettiva ora aperta (lo «ir più innanzi»), si iscrive già visibilmente la previsione d'una vicenda delle forme di natura competitiva, destinata a radicarsi durevolmente nell'autocoscienza cinquecentesca del rapporto passato-presente e nei suoi modi ideologici. Si annuncia cioè un processo di revisione e di adeguamento del modello classico (antico e trecentesco) che, attraverso la teoria del suo «perfezionamento», porterà a ben noti esiti di anticipazione della «querelle des anciens et des modernes»; ed insieme si dichiara un'attitudine già esplicita di quel tempo a guidare e strumentalizzare i frutti dell'emulazione verso un'orbita nuova non d'arrivo ma di partenza, di rifondazione dell'esperienza storica da cui i modelli provenivano²².

Il commento che ho appena riportato potrebbe funzionare altrettanto bene se riferito al nostro Herrera, invece che al Bembo, ulteriore conferma di un'unità d'intenti che in entrambi prevede, oltre alla definizione di un modello classico, anche il «processo di revisione e di adeguamento» di quello stesso modello.

Antonio Gargano
Università di Napoli Federico II

²¹ P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose e rime*, ed. di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966², pp. 71-309; la cit. è a p. 131.

²² Mazzacurati, «Pietro Bembo», p. 120.

LAS STANCIAS DE RUGIER NUEVAMENTE GLOSADAS
DE ALONSO NÚÑEZ DE REINOSO:
UNA GLOSA ARIOSTESCA DE ORIGEN ITALIANO¹

En 1552, bajo el prolijo título de *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Isea, con otras obras en verso, parte al estilo español, parte al italiano*, se publicaban en Venecia, en la imprenta de Gabriel Giolito de Ferrari y sus hermanos, las obras en prosa y verso de Alonso Núñez de Reinoso². El pequeño volumen, dividido en dos libros netamente separados por una nueva portada y nueva numeración de las páginas³, según una costumbre común en el siglo XVI, representa el único fruto impreso de la producción literaria de Núñez y hoy en día constituye una verdadera joya bibliográfica por su rareza⁴. La difusión limitada de esta edición puede haber contribuido, quizás junto con las vicisitudes de una vida azarosa, al hecho de que las obras de Núñez no volvieron a imprimirse hasta que los estudiosos modernos se interesaron por la *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, al considerarla la primera aproximación hispana al género de la novela

¹ El núcleo central de este trabajo se leyó en el VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos, 15-19 de julio de 2002); puesto que el espacio disponible en las relativas Actas me obligó a dar a la imprenta una versión abreviada, he preferido volver a publicarlo en su redacción original, para que una argumentación más articulada y la lectura integral de los textos permitieran una mejor comprensión. Por lo tanto, quiero expresar mi gratitud al Consejo científico de la «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche» por haber aceptado su publicación en el presente número.

² HISTORIA DE LOS AMORES DE CLAREO Y FLORISEA, Y DE LOS TRABAJOS DE YSEA: CON OTRAS OBRAS EN VERSO, parte al estilo Español, y parte al Italiano. Agora nuevamente sacada a luz. En Venecia por Gabriel Giolito de Ferrari y sus hermanos, MDLII. He consultado el ejemplar de la Biblioteca Casanatense de Roma (sign. h.XXIII.2).

³ *Libro primero que trata de los amores de Clareo y Florisea y las tristezas y trabajos de la sin ventura Ysea, natural de la ciudad de Éfeso...* (pp. 3-200) y *Libro segundo de las obras en coplas castellanas y versos al estilo italiano* (pp. 3-135).

⁴ C.H. Rose y J. Jiménez Ruiz, editores modernos de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (cf. la nota siguiente), señalan tres ejemplares de esta edición conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca Marciana de Venecia y la Hispanic Society of America. A éstos hay que añadir el de la Biblioteca Casanatense de Roma, señalado en la n. 2, y otros dos de la Biblioteca dell'Accademia dei Lincei de Roma y de la Biblioteca Comunale degli Intronati de Siena; no descarto la posibilidad de que una investigación más rigurosa pueda sacar a la luz algún otro ejemplar desconocido.

bizantina⁵. La fecha temprana, el hecho de ser una parcial traducción y refundición del *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio a través de la mediación italiana degli *Amorosi ragionamenti* de Ludovico Dolce, la mezcla de géneros (bizantino, pastoril, caballeresco) que se da en sus páginas, la supuesta interpretación en clave del texto, las estrechas relaciones con *Menina y Moça* de Bernardim Ribeiro, son todos elementos que han despertado la atención de la crítica, devolviendo a la obra en prosa de Núñez la consideración merecida.

Mucho menor, en cambio, la atención que se ha concedido a sus obras en verso, a pesar de que ya Gallardo se percató del interés de la lírica de Núñez a la que dedicó varias páginas de su *Ensayo*⁶. Si exceptuamos algunas consideraciones acerca de posibles relaciones con los versos de los poetas portugueses Sá de Miranda y Bernardim Ribeiro⁷, los versos de Núñez se han analizado sobre todo como fuente de información histórica para intentar delinear el perfil de una biografía incierta, que se nos sigue escapando a pesar de los indicios diseminados por sus coplas y del tono de abierta, melancólica, confesión que a menudo

⁵ De entre los primeros juicios críticos positivos sobre la novela, hay que señalar el de M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela* [1905-1915], Madrid, CSIC, 1962², t. II, pp. 74-83. Para las ediciones, cf. A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Isea*, ed. B.C. Aribau, *Novelistas anteriores a Cervantes* [1849], Madrid, Atlas, 1944, pp. 431-468 (BAE, III); después de esta primera edición moderna, en años más recientes, la novela de Núñez de Reinoso se ha vuelto a editar repetidas veces: cf. A. Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, ed. M.A. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991 y A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. J. Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997. Véase además el estudio de la vida y de las obras de Núñez por C.H. Rose, *Alonso Núñez de Reinoso: the Lament of a Sixteenth-Century Exile*, Rutherford, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1971. No es éste el lugar para una revisión de la bibliografía relativa al *Clareo y Florisea*, para la que remito a las introducciones de las ediciones aquí citadas.

⁶ Cf. B.J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* [1863-1889], ed. facsímil Madrid, Gredos, 1968, t. III, pp. 984-998. Por lo que atañe a la limitada fortuna crítica de las líricas de Núñez de Reinoso, hay que añadir el juicio poco benévolo de Menéndez Pelayo quien subrayó el escaso valor de sus endecasílabos y la «facilidad» de las coplas castellanas en contraste con lo logrado de su prosa (cf. *Orígenes...*, t. II, p. 83) y la inclusión de dos de sus poemas por parte de A. Durán, *Romancero General* [1851], Madrid, Atlas, 1945, vol. II, p. 418 y p. 642 (BAE, XVI), bajo el número 1362 (*Quéjase el poeta de su mala ventura, pobreza y ancianidad*, «El que nació sin ventura») y el número 1880 (*Perqué de amores*, «Por qué ventura me tiene»).

⁷ Cf. B. Ribeiro, C. Falcão, *Obras*, ed. C. Michaëlis de Vasconcelos, Coimbra 1923, t. I, pp. 99-105. La estudiosa, al observar la influencia de Ribeiro sobre nuestro poeta, sugirió que fue Núñez de Reinoso quien llevó a Italia los manuscritos de las *Églogas* y de *Menina y moça*, contribuyendo a su publicación en Ferrara, en la imprenta de Samuel Usque.

las caracteriza. En esta perspectiva, hay que recordar el ya clásico estudio de Bataillon que basándose en las relaciones de Núñez con doña Grazia Nasi y su sobrino Juan Micas, los famosos protectores de los marranos portugueses, conjeturó para el poeta un origen converso y una vida marcada por el exilio, primero en Portugal y luego en Italia, siguiendo las huellas de la diáspora de miles de conversos de su época⁸. Pero, prescindiendo de las cuestiones biográficas, la bibliografía crítica específica acerca de la producción lírica de Núñez se limita, de hecho, a un conocido artículo de E. Asensio sobre la égloga *Baltea*⁹, es decir el texto más elaborado y logrado de nuestro poeta, y a las páginas que le dedica M.A. Teijeiro Fuentes en la introducción a la única edición moderna de sus versos¹⁰. Este artículo se propone, por lo tanto, ofrecer un pequeño aporte para un mejor conocimiento de la poesía de Núñez.

La colección *de las obras en coplas castellanas y versos al estilo italiano*, es decir la sección poética del volumen veneciano, se cierra con un texto curioso al que dedicaremos nuestra atención: se trata de las *Stancias de Rugier nuevamente glosadas*, una glosa de dos célebres octavas del *Orlando Furioso*, la 61 y la 62 del *Canto XLIV*. Si Asensio apenas menciona estos versos en su artículo¹¹, algo más nos dice Teijeiro Fuentes que considera la glosa como «uno de los más señalados ejemplos del interés de nuestro poeta por la literatura italiana» y «un merecido homenaje a uno de los escritores más sobresalientes de la cultura italiana del Renacimiento», Ariosto, que – según el crítico español – Núñez pudo apreciar tanto a través de la mediación cultural del círculo

⁸ Cf. M. Bataillon, *Alonso Núñez de Reinoso y los marranos portugueses en Italia* [1957], reimp. *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 55-80. Una interpretación en clave biográfica de los versos de Núñez es la de C.H. Rose, *Alonso Núñez de Reinoso: the Lament...*, pero véase también su artículo «New Information on the Life of Joseph Nasi, Duke of Naxos: the Venetian Phase», *The Jewish Quarterly Review*, LX, 1970, pp. 330-344. Además, para la biografía de Núñez y los problemas que plantea, remito a los estudios de Teijeiro Fuentes y Jiménez Ruiz que introducen la edición de su novela (cf. n. 5).

⁹ Cf. E. Asensio, «Alonso Núñez de Reinoso, “gitano peregrino”, y su égloga *Baltea*», *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, vol. I, pp. 119-136. Del mismo autor véase también «Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo», *Revista Brasileira de Filología*, III, 1957, pp. 59-81, donde el estudioso daba cuenta del descubrimiento de un manuscrito misceláneo – *Textos literarios do sec. XVI (1530-1550)*, ms de la Biblioteca Nacional de Lisboa, sign. 11.353 –, que reúne obras de poetas portugueses y castellanos, y donde se recoge una versión más larga de la *Baltea* de Núñez, con una dedicatoria distinta de la del texto impreso en el volumen veneciano de 1552.

¹⁰ Cf. A. Núñez de Reinoso, *Obra poética*, prólogo, edición y notas a cargo de M.A. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

¹¹ Cf. E. Asensio, «Alonso Núñez de Reinoso, “gitano peregrino”,...», p. 120.

portugués de Sá de Miranda, como a través de un contacto más directo en su estancia italiana¹². En opinión de Teijeiro, finalmente, la glosa sería un signo más de la “permeabilidad” que caracteriza la producción lírica de Núñez, cuyas variadas fuentes abarcan tanto las obras de Ovidio como las églogas de Sannazaro y Tebaldeo, la tradición cancioneril de un Garcí Sánchez de Badajoz y los versos de Garcilaso y Sá de Miranda, como el mismo poeta declara en las cartas dedicatorias que acompañan a sus obras¹³. Más sugerente es la hipótesis de otra estudiosa de Núñez de Reinoso, C.H. Rose¹⁴, que, al reflexionar acerca del significado de la glosa en relación con su colocación al final del libro, la interpreta como un último homenaje del poeta a sus protectores Juan Micas (ya destinatario de la carta dedicatoria que encabeza el volumen) y, sobre todo, Grazia Nasi, a la que el poeta juraría – a través de la voz de Bradamante – lealtad y fidelidad, a pesar del inestable curso de una vida condicionada por las peregrinaciones del exilio.

La glosa, como decía, se centra en dos famosas estancias del *Furioso*, las que corresponden al exordio de la carta en que Bradamante jura fidelidad eterna a Ruggiero, ante las sospechas de éste por la supuesta rivalidad de Leone, y argumenta la imposibilidad de mudar sus sentimientos acudiendo a una serie de tópicos *adynata*. Para poder compo-

¹² Cf. M.A. Teijeiro Fuentes, «Prólogo», en A. Núñez de Reinoso, *Obra poética...*, pp. 75-77.

¹³ Cf. la dedicatoria a Juan Micas que abre el *Libro segvndo de las obras en coplas castellanas y versos al estilo italiano* en la edición veneciana (pp. 3-5) y la dedicatoria al señor Francisco Pereira que encabeza la *Égloga Baltea* en el manuscrito portugués (cf. n. 9) y que falta en el volumen impreso. Ambas pueden leerse en A. Núñez de Reinoso, *Obra poética...*, pp. 81-84 y 116-120. El eclecticismo en el manejo de las fuentes destaca también en la obra en prosa de Núñez, como han subrayado los estudiosos, cf. S. Zimic, «Alonso Núñez de Reinoso, traductor del *Leucipe y Clitofonte*», *Symposium*, XXI, 1967, pp. 166-175; J.B. Avallé Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974², pp. 42-46; A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 190-192; M.A. Teijeiro Fuentes, «¿Un manual religioso en una novela de aventuras? El *Enquiridión* de Erasmo y su influjo en el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso», *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, 1986, pp. 279-293; M.A. Teijeiro Fuentes, «El Clareo y su permeabilidad literaria...», en A. Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea...*, pp. 22-28; J. Jiménez Ruiz, «Introducción», en A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea...*, pp. 14-42; J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 165-182.

¹⁴ Cf. C.H. Rose, «Spanish Renaissance Translators. I. The exile and the diplomat: two spanish versions of a passage from Ariosto», *Revue de Littérature Comparée*, XLV, 1971, pp. 554-565. El artículo de Rose presenta también un análisis detallado de la traducción de las dos octavas de Ariosto que introduce la glosa de Núñez y una comparación de estas dos estrofas con la anterior y más famosa versión castellana de Jerónimo de Urrea (Amberes, Martín Nucio, 1549).

ner su glosa, Núñez necesitaba trabajar con un texto en castellano y, por lo tanto, empieza traduciendo las octavas de Ariosto, aunque sin proponer una versión fiel de los versos italianos ya que parece más bien interesado en las posibilidades de reelaboración del motivo central de las estrofas ariostescas: la constancia opuesta a la mudable fortuna. Para una traducción más fiel, además, ya existía la versión de Jerónimo de Urrea, aparecida en Amberes en 1549 y reimpressa en Italia en 1553, en la imprenta veneciana de Giolito. La aparición del *Furioso* castellano en los mismos años y en la misma tipografía en que vieron la luz las obras de Núñez, induce a creer que nuestro poeta con mucha probabilidad conoció el trabajo de Urrea y, quizás, quiso voluntariamente diferenciarse de aquél con su breve ejercicio traductorio.

La traducción de la octavas es la siguiente¹⁵:

<p>Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio fin alla morte, e più, se più si puote. O siami Amor benigno o m'usi orgoglio, o me Fortuna in alto o in basso ruote, immobil son di vera fede scoglio che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote: né già mai per bonaccia né per verno luogo mutai, né muterò in eterno.</p>	4	<p>Rugier, qual siempre fui, tal ser yo quiero hasta la muerte, y más, si ser pudiere. O sea amor manso o cruel guerrero, o la fortuna dé lo que quisiere, que peñasco muy firme ser yo espero, al qual la mar con fieros vientos hiere: con bonança jamás o con tempestad, no mudaré querer ni mi voluntad.</p>
<p>Scarpello si vedrà di piombo o lima formare in varie imagini diamante, prima che colpo di Fortuna, o prima ch'ira d'Amor rompa il mio cor costante; e si vedrà tornar verso la cima de l'alpe il fiume turbido e sonante, che per nuovi accidenti, o buoni o rei, faccino altro viaggio i pensier miei.</p>	12	<p>Escoplo de plomo se ha de ver imagen en diamante hazer muy prima, antes que mudarme jamás de querer a Rugier, que a querello mi fe anima; y los ríos atrás también correr antes que en mí mudança imprima, ni por malos ni buenos movimientos ya no se mudarán mis pensamientos.</p>

Los primeros versos están traducidos a la letra, pero a partir del v. 3 Núñez se abandona a una mayor libertad, especialmente en los segundos hemistiquios por evidentes razones de rima. Incluso tras una lectura apresurada, la traducción delata visiblemente la preferencia de Núñez por recursos expresivos y retóricos peculiares de la tradición hispá-

¹⁵ Para el texto italiano, cito de L. Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. C. Segre [1976], Milano, Mondadori, 1990. vol. II, p. 1165. Para la traducción de Núñez, cf. *Historia de los amores de Clareo y Florisea...*, p. 129 del *Libro segundo de las obras...* En las citas españolas regularizo según el uso moderno las alternancias gráficas i/y, u/v, i/j; actualizo la puntuación, la unión y separación de palabras, el uso de las mayúsculas y señalo entre corchetes integraciones y correcciones.

nica: las metáforas tópicas del amor «cruel guerrero» (v. 3) y de la «fe» de amor (v. 12), la acumulación de figuras etimológicas y poliptoton («no *mudaré querer* », v. 8; «*mudarme* jamás de *querer*», v. 11; «Rugier, que a *querello* mi fe anima», v. 12; «antes que en mí *mudança* imprima», v. 14; y «ya no se *mudarán* mis pensamientos», v.16), revelan su familiaridad con la lírica amorosa de los cancioneros. La fragilidad de sus endecasílabos, además, su debilidad métrica y rítmica (nótese los frecuentes versos agudos) muestran una asimilación todavía inmadura de las formas italianas¹⁶. Y desde este punto de vista, también los versos de la glosa evidencian una inseguridad de fondo:

<p>La bella Bradamante, que herida está casi sin sentido, con furor en pensamientos continos metida, en penas y sospiros con gran dolor llorando ausente su muy triste vida, 5 escrive a su Rugier con puro amor, diziendo con pesar muy verdadero: <i>Rugier, qual siempre fui, tal ser yo quiero.</i></p>	<p>Agora vista real vestidura, 25 aora vestida con sayal me viesse, aora fortuna en la mayor altura a tu leal Bradamante la pusiesse, con alteza tan grande que ventura de sola ella embidia resçibiesse, 30 con todo querré, o suerte consintiere, <i>o la fortuna dé lo que quisiere.</i></p>
<p>La fe que te di tengo con firmeza, comigo bive el contino cuidado 10 que sufro por ti siempre con tristeza, el mismo dolor passo, sin mudado ser jamás por fortuna ni grandeza; que ni por reinos, ni por gran estado, dexará mi alma de querer como quiere 15 <i>hasta la muerte, y más, si ser pudiere.</i></p>	<p>Tus cabellos roxos se bolviessen todos blancos por los sobrados años y tus ojos claros se obscuresçiesse 35 tales qu[e] en el mirar fuessen estraños, y batalla campal contra mí hiziessen causando por quererte bravos daños, no mudaría mi querer entero, <i>que peñasco muy firme ser yo espero.</i> 40</p>
<p>Jamás igualará a mi querer amor ninguno de ningún nascido, las cosas todas mudarán su ser antes que dé mi amor punto perdido, 20 ni mudança ninguna he de tener para contigo, si tengo sentido; moriré por ti como agora muero, <i>o sea amor manso o cruel guerrero.</i></p>	<p>Tendré en te amar más duro coraçón que la tigre nascida con braveza, ni que el más bravo y más feroz león quando demuestra mayor fortaleza; que todas las cosas que nascidas son 45 podrán mudarse, mas no mi firmeza, pues que ser peñasco ventura quiere <i>al qual la mar con fieros vientos hiere.</i></p>

¹⁶ Sobre el largo proceso de asimilación de las formas italianas en la lírica española, cf. F. Rico, «El destierro del verso agudo», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551. El mismo Núñez, en la carta que dirige a Juan Hurtado de Mendoza puesta al final de su *Historia de Clareo y Florisea*, reconoce humildemente la debilidad formal de sus endecasílabos cuando declara que sus versos al estilo italiano tienen la falta de sonar «en la sexta a las coplas de arte mayor, y la causa (...) era el gran uso que de aquellas coplas españolas había tenido», cf. A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea...*, p. 199 del *Libro primero...*

<p>En mí, suspiros, penas, son los vientos que al alma hieren muy continuamente, 50 y son de tanta fuerza sus tormentos que por mucho que digo más se siente, lo qual más anima mis pensamientos y que quiera más ventura consiente. No dexaré querer ni tu soledad, 55 <i>jamás con bonança o con tempestad.</i></p>	<p>Mientras que Phebo diere resplandor por las verdes campiñas, montes, prados, 90 por superbas çiudades de gran valor, por campos de la guerra ensangrentados, siempre me [d]urará mi firme amor sufrido con la fe de mis cuidados, queriendo, por más que fortuna oprima, 95 <i>a Rugier, que a querello mi fe anima.</i></p>
<p>Agora sea la mayor señora del mundo todo, desierto y poblado, agora quiçás tan baxa pastora que rija por los campos mi ganado, 60 agora desde donde Phebo mora hasta donde se pone tenga estado; en fin, con bien, mal, ni con adversidad, <i>no mudaré querer ni mi voluntad.</i></p>	<p>Veremos los corderos siempre andar entre los lobos por campos pasçiendo, y por sierras altas las naos navegar 100 las claras aguas los fuegos teniendo, y Latona phebal también caminar quatro caballos su carro rigiendo, y todas las cosas contra natura ser, <i>y los ríos atrás también volver.</i></p>
<p>Quando a los campos voy a ver bolar 65 las garças que siguen los çaçadores, tus cuidados no puedo allí olvidar y junto con ellos continos temores que no dejan punto jamás descansar a mí que sufro mortales dolores, 70 a mí que antes que mude querer, <i>escoplo de plomo se ha de ver.</i></p>	<p>Huirán los tristes de las claras fuentes, 105 y los pastores con sed afligidos a los ríos dexarán y a sus corrientes, antes que yo con todos mis sentidos dexar de querer mis males presentes, todos mis bienes alegres perdidos, 110 y perderé la vida que lastima <i>antes que en mí mudança imprima.</i></p>
<p>Escoplo de plomo con lima formar en bivas peñas alguna figura, y antes al çielo veremos <h>arar, 75 y dar estrellas la tierra muy dura, y ardientes llamas antes dar la mar que contigo mudar mi fe segura; y antes hemos de ver pinzel o lima <i>imagen en diamante hazer muy prima.</i> 80</p>	<p>No tienes que temer que en forma nueva se pueda mudar nunca el coraçón, ni reino, ni riqueza que lo mueva, 115 ni todas cosas quantas nascidas son, que el fuerte amor no sola una prueba ha fecho, mas muchas con justa razón, no me mudando sus golpes sangrientos <i>ni por malos ni buenos movimientos.</i> 120</p>
<p>A ti el poder mío tengo dado, el alma, lo que soy y la firme fe, tal que ninguno por César jurado soy çierta que más firme no la posse[e]; ni que más tenga seguro su estado, 85 ni igual amor entre la[s] gentes se ve, que qualquier mudança se podrá ver <i>antes que mudarme jamás de querer.</i></p>	<p>El marfil blanco, la piedra muy dura, pueden con fuerças ya desmenuzarse, pero no que otra ninguna figura pueda en tan duras piedras reformarse; mi coraçón, que sigue la natura, 125 con ellas todas puede compararse, pues con más males ni descontentos <i>no se mudarán mis pensamientos.</i></p>

La glosa, por un lado, amplifica el motivo de la fidelidad amorosa a través de la proliferación de *adynata*, por el otro subraya con variedad de ejemplos el tema de la adversa fortuna incapaz de influir en los sen-

timientos de la heroína, constante más allá del sufrimiento amoroso. Además, algunas de las innovaciones introducidas por Núñez en la traducción condicionan el desarrollo argumental de la glosa, como la reiterada declinación de *mudar* que, ajena al texto de Ariosto, se convierte en uno de los ejes de la glosa.

Como es propio del género¹⁷, imágenes, léxico, recursos retóricos y estilísticos diseminados por el texto glosado se repiten y se dilatan en la glosa, se enriquecen y complican en un proceso de acumulación e intensificación. En cambio, un rasgo que parece alejar la glosa de Núñez de las modalidades peculiares del género, tal como se iba codificando en España a lo largo del siglo XVI, es que ésta no se presenta como un texto original, semánticamente autónomo con respecto al texto glosado, sino que guarda estrechas relaciones tanto con el fragmento del *Furioso* (es decir, en términos de Genette, el hipotexto de la glosa), como con el más amplio conjunto de la carta de Bradamante: en la primera octava, de hecho, Núñez resume el estado psicológico de la heroína y, como en el poema italiano, hace que la protagonista exprese sus quejas en una carta dirigida a Ruggiero. Además, varios pasajes de la glosa recuerdan, casi traducen al pie de la letra, versos del *Furioso* derivados de octavas limítrofes y pertenecientes a otros pasajes de la epístola de Bradamante: compárense los vv. 13-15 de la glosa con XLIV, 64; los vv. 81-88 con XLIV, 63; los vv. 113-120 con XLIV, 65; y los vv. 121-126 con XLIV, 66¹⁸. Así que Núñez parece construir su glosa según un esquema bastante original que se acerca al arte del mosaico: a la técnica peculiar de la glosa (cita literal e incrustación de un verso del fragmento base del *Furioso*, en posición fija al final de cada estrofa glosadora) se une otro proceso intertextual más libre, que consiste en la cita (esta vez no necesariamente literal) de múltiples pasajes de la carta de Bradamante, insertados sin un orden establecido. Este elaborado trabajo de taracea en el que las palabras de Ariosto se diluyen y se mezclan siguiendo un nuevo orden en el texto de Núñez, indujo a Maxime Chevalier a afirmar que «los versos de Núñez son a la vez la glosa de un corto fragmento italiano y un intento de reelaboración ampliada de las famosas octavas ...»¹⁹.

¹⁷ Sobre el género lírico de la glosa, cf. E. Scoles, I. Ravasini, «Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa», *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, ed. A. Menéndez Collera y V. Roncero López, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 615-631, al que remito para una bibliografía exhaustiva.

¹⁸ El texto original entero de la carta de Bradamante puede leerse en *Apéndice 1*.

¹⁹ Cf. M. Chevalier, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968, p. 198. Más en general, sobre la glosa de Núñez, cf. *Ibidem*, pp. 194-198, texto n° 53.

El mismo Chevalier nos proporciona otras y más significativas informaciones al incluir la glosa de Núñez en un conjunto de textos españoles dedicados a los amores de Bradamante y Ruggiero, formado en su mayoría por romances que llegan a constituir un verdadero ciclo dentro del corpus más amplio del romancero de tema ariostesco. El motivo inspiró sobre todo a los poetas que elaboraron refundiciones de temas y pasajes del poema italiano antes de 1580, que veían «ante todo en el *Orlando Furioso* una gesta nupcial, un poema épico y genealógico» y que «se apasionaban ... por la angustia de Rugiero, la desesperación de Bradamante, la generosidad de León»²⁰. Chevalier recoge veintidós textos dedicados a este tema y, aunque es imposible establecer con precisión la fecha de composición de estos romances, los manuscritos que los transmiten son todos de finales del siglo XVI o comienzos del XVII, y los impresos datan de alrededor de 1580. Entre los autores que desarrollaron en paráfrasis y refundiciones el tema, destaca Pedro de Padilla que le dedicó seis romances en el *Tesoro de varias poesías* de 1580 y otros cuatro en su *Romancero* de 1583. Sin embargo, pronto el gusto cambiará y a los amores de los dos héroes se preferirán otros episodios del poema que tendrán nuevo éxito entre el público; de hecho, como nota Chevalier, recopilaciones tardías como las *Flores de varios romances* (1593) o el *Romancero General* (1600) recogen escasos testimonios de las historias de Bradamante y Ruggiero²¹.

Con respecto a los demás textos que forman el ciclo de Bradamante, la glosa de Núñez destaca por varias razones. En primer lugar, el género: frente a una compacta tradición de textos narrativos que adoptan el romance, Núñez prefiere utilizar para su glosa la octava ariostesca; y frente a la objetiva descripción de hechos que privilegia el elemento de la intriga, Núñez desarrolla, en un marcado tono lírico, un tema intimista como las quejas de una joven enamorada. En segundo lugar, la fecha: las *Stancias* están aisladas cronológicamente, ya que la fecha de su publicación es casi treinta años anterior a la impresión de los demás textos. A la distancia temporal se añade, además, el aislamiento espacial: no hay que olvidar que el texto se imprimió en Italia y aunque nada impide que Núñez escribiera la glosa cuando todavía vivía en España, el dato me parece significativo y sobre él volveré más adelante.

Ahora bien, una posible explicación al desajuste cronológico parece ofrecerla el mismo Chevalier quien indica que existió una época primi-

²⁰ M. Chevalier, *Los temas...*, pp. 163-164.

²¹ Para la lectura de estos textos, los datos bibliográficos de las ediciones y las informaciones sobre los manuscritos, remito a M. Chevalier, *Los temas...*, pp. 163-233.

tiva de la fortuna de Ariosto en España²², que va de 1540 a 1560, en la que habría que situar la glosa de Núñez. En este período las octavas de la carta de Bradamante circulaban por toda Europa en versiones musicales²³, autónomamente con respecto al poema. El eco de esta fortuna musical llegó hasta España: bajo la errónea rúbrica de «soneto» encontramos una versión musical de la estancia 61, con los primeros dos versos del texto en italiano, en el *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid 1547) y otra versión aparece en el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares 1553) con el título de «Rugier, glosado por Antonio», donde el término «glosado» indica una específica técnica musical y alude al hecho de que, respecto a la versión de Valderrábano, la melodía aparece ahora enriquecida de notas ornamentales²⁴. La circulación musical de las dos estancias sugiere que éstas gozaban ya de una vasta popularidad y que a lo mejor no sólo se cantaban sino que también se recitaban aisladas. En su conjunto, estos datos permiten imaginar que Núñez pudo escribir su glosa ya por los años cuarenta (época en la que probablemente se encontraba todavía en la península ibérica), a la zaga de esta primitiva moda ariostesca, tomando como motivo inspirador precisamente las dos estrofas de la carta de Bradamante, por ser un texto ya arraigado entre el público. Ésta me parece también la conclusión de Chevalier cuando observa que el que estas estrofas se cantaran debió de contribuir a su popularidad y añade, con cierta severidad, que la glosa de Núñez «interesa únicamen-

²² Para la fortuna de Ariosto en España, además del ya citado estudio de Chevalier, véase del mismo autor *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1966; otros ensayos de conjunto son O. Macri, «L'Ariosto e la letteratura spagnuola», *Lettere Moderne*, III, 1952, pp. 515-543; G.M. Bertini, «Ludovico Ariosto e il mondo ispanico», *Studi Romani*, IX, 1961, pp. 269-281. Para las traducciones, cf. E. Balmas, M. Morreale, B. Reynolds, C. Cases, «Le prime traduzioni dell'Ariosto», *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, 6, Monselice 1977.

²³ Para una lista de madrigales sobre las dos octavas ariostescas que nos interesan (XLIV, 61-62), cf. M.A. Balsano, J. Haar, «L'Ariosto in musica», *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, ed. M.A. Balsano, Firenze, Olschki, 1981, pp. 74-75.

²⁴ Cf. Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, ed. E. Pujol, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1965 (*Monumentos de la música española*, XXII), p. 28; Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, ed. H. Anglés, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1944 (*Monumentos de la música española*, II), p. 190. Sobre la costumbre de poner en música las estancias del *Orlando Furioso* y sobre los complejos problemas musicales relacionados, cf. J. Haar, «Arie per cantar stanze ariostesche», *L'Ariosto, la musica...*, pp. 31-46.

te por ser un indicio más del favor que gozaron estas octavas en la España del siglo XVI»²⁵.

Esta primera y más obvia conclusión sobre la génesis de la glosa, aunque fundada y bien argumentada, no acaba de resultar para mí del todo convincente y en el hilo del razonamiento se insinúan unas cuantas dudas que no encuentran una respuesta adecuada. La glosa de Núñez se presenta como un texto excéntrico, un experimento sin proge- nie: el mismo estudio de Chevalier atestigua que la fortuna poética del *Furioso* en España consistió prevalentemente en la creación de romances que, en la mayoría de los casos, volvían a narrar de manera sintética y abreviada la materia del poema o desarrollaban, amplificándolos, los episodios más celebrados y apreciados por el público. Núñez, en cambio, elige otra vía: como ya se ha apuntado, su glosa en octavas destaca como un “unicum” con respecto al *corpus* de romances inspirados en la carta de Bradamante, al que la común elección métrica otorga coherencia formal.

Otro aspecto que cabe explicar de manera más persuasiva es el desfase cronológico: si la fecha de publicación de la glosa se ajusta a la época de la fortuna musical de la carta de Bradamante, la fortuna literaria del tema de los amores de Bradamante y Ruggiero, como ya se ha visto, parece ser (por lo menos en España) bastante posterior. Estas perplejidades me han llevado a buscar en otra dirección y precisamente hacia Italia, ya sea por la obvia vinculación con un texto italiano, o bien porque en la nebulosa biografía de nuestro autor uno de los pocos datos concretos y ciertos es su paso por Italia, y más precisamente por Venecia, donde lo encontramos publicando sus obras en 1552.

Poco o nada sabemos de su estancia en la península, pero algunos datos se pueden deducir al analizar los materiales preliminares de sus obras. Entre ellos, el soneto laudatorio en italiano que encabeza la segunda parte de sus obras, escrito por Ludovico Dolce²⁶, el polígrafo italiano que colaboró durante muchos años con el impresor Giolito en una proteica actividad de autor, editor de textos y traductor²⁷. Dolce debió de jugar un papel importante en la impresión de las obras de Núñez, y la admiración expresada en el soneto, aunque tópica, podría

²⁵ M. Chevalier, *Los temas...*, p. 198.

²⁶ DI M. LODOVICO DOLCE IN LODE DEL SEGNOR ALPHONSO NÚÑEZ DE REINOSO, «Poi, che del Bethi e del gran Tago infiora...», cf. *Historia de los amores...*, p. 6 del *Libro segundo...* Puede leerse también en A. Núñez de Reinoso, *Obras poética*, pp. 84-85.

²⁷ Sobre la actividad de Dolce en la imprenta de Giolito, cf. S. Bonghi, *Annali di Gabriel Giolito de Ferrari*, Roma 1890-1895, 2 voll.

leerse como el signo de una amistosa relación entre los dos autores. De hecho, no hay que olvidar que unos años antes Dolce había impreso en la misma tipografía de Giolito, su *Amorosi ragionamenti*, una traducción parcial de la novela bizantina *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio²⁸, y que esta versión italiana es la base de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, como el mismo Núñez declara:

Habiendo en casa de un librero visto entre algunos libros uno que Razonomientos de amor se llama, me tomó deseo, viendo tan buen nombre, de leer algo en él; y leyendo una carta que al principio estaba, vi que aquel libro había sido escrito primero en lengua griega, y después en latina, y últimamente en toscana; y pasando adelante hallé que comenzaba en el quinto libro. El haber sido escrito en tantas lenguas, el faltarle los cuatro primeros libros, fue causa que más curiosamente desease entender de qué trataba, y a lo que pude juzgar, me pareció cosa de gran ingenio, y de viva y agraciada invención. Por lo cual acordé de, imitando y no romanzando, escribir esta mi obra que *Los amores de Clareo y Florisea, y trabajos de la sin ventura Isea* llamo; en la cual no uso más que de la invención y algunas palabras de aquellos razonamientos²⁹.

La vinculación del autor castellano con el círculo que se movía alrededor de la casa de Giolito durante la estancia veneciana, se ve confirmada por otros datos. A parte de Dolce, hay otro autor del mismo am-

²⁸ Cf. *Amorosi Ragionamenti*. Dialogo, nel quale si racconta un compassionevole amore di due amanti, tradotto per M. Lodovico Dolce, dai fragmenti di un antico Scrittore Greco. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1546. Una segunda edición se publicó en 1547; la obra no volvió a imprimirse después de que, en 1550, Francesco Angelo Coccio descubriera el texto íntegro de la novela, incluyendo el nombre del autor alejandrino, y publicara su versión latina.

²⁹ A. Núñez de Reinoso, *Los amores...*, pp. 65-66. Las coincidencias entre el texto de Dolce y el de Núñez, señaladas por todos los estudiosos de la novela española, han sido puestas de relieve por Jiménez Ruiz, en A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea...*, Apéndice II. Véase además, C. Marguet, «De *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación», *Criticón*, LXXVI, 1999, pp. 9-22.

Me parece importante recordar que la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* es una de las primeras obras en castellano que imprime Giolito, que en los años siguientes, cuando se valdrá de la colaboración de Alonso de Ulloa, otro español trasplantado a Italia, dedicará una amplia atención al mercado de los lectores españoles en este país. Entre 1552 y 1553 saldrán de su tipografía obras como el *Libro áureo de Marco Aurelio* de Guevara, el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, la *Ulixea* traducida por Gonzalo Pérez, la anónima *Cuestión de amor*, las *Obras* de Boscán y Garcilaso, la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la *Silva de varia lección* de Mejía; ni faltaron traducciones al italiano de obras españolas (algunas debidas al infatigable trabajo de Dolce), ni traducciones al castellano de obras italianas como la versión del *Orlando Furioso* hecha por Urrea a la que ya se ha aludido. Sobre este aspecto particular de la actividad de Giolito, cf. S. Bongi, *Annali...*

biente que mantuvo relaciones amistosas con Núñez: es Ortensio Lando, quien en su *Sette Libri de Cathaloghi* entre los poetas modernos dignos de memoria, después de haber recordado a varios españoles de la estatura de Boscán y Garcilaso, cita a Núñez y lo define «poeta di giocondissimo stile»³⁰. El mismo año de 1552, Lando daba a la imprenta también una obra en alabanza de dos conocidas damas de la nobleza, la Marquesa de Padula y Lucrezia Gonzaga, titulada *Due Panegirici*³¹. Al final del libro, con el mismo propósito de elogiar a Lucrezia Gonzaga y a su cantor Lando, hay una carta de Girolamo Ruscelli, acompañada por unos epigramas en griego y en latín de Giovan Maria y Anichino Bonardi, y de Francesco Robortello, seguidos por una canción española debida a la pluma de Alonso Núñez³². El mismo Lando, a través de las ficticias epístolas atribuidas a Lucrezia Gonzaga³³, no se olvidará de agradecer tal homenaje a Ruscelli, Núñez y Robortello. Por lo tanto, los contactos con escritores vinculados a la imprenta de Giolito dan constancia de la activa vida cultural de nuestro poeta en Venecia y parecen haber favorecido el trato con personajes famosos, hasta alcanzar cierto renombre.

Sin embargo, la importancia de su paso por la imprenta de Giolito no se limita a los contactos personales, sino también a que ésta era, en aquellos años, uno de los mayores centros de difusión de la obra de Ariosto y de obras relacionadas con éste: en primer lugar, entre 1542 y 1560, casi cada año, salieron de los moldes de Giolito una serie de edi-

³⁰ Cf. O. Lando, *Sette libri de Cathaloghi a varie cose appartenenti, non solo antiche, ma anche moderne*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli, MDLII, Libro VI, p. 476. No se puede descartar la hipótesis de que las alabanzas por parte de Lando de un poeta casi desconocido como Núñez al lado de poetas de fama europea, respondan a una exigencia de propaganda editorial de las obras castellanas editadas en la imprenta de Giolito, puesto que en la misma lista de autores españoles aparece también Urrea. Sobre este aspecto, cf. C.H. Rose, «Spanish Renaissance Translations...», pp. 558-559.

³¹ Cf. *Due Panegirici nuovamente composti, de quali l'uno è in lode della S. Marchesana della Padulla e l'altro in comendatione della S. Donna Lucretia Gonzaga da Gazuolo*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, MDLII.

³² Es interesante notar que Lando dedica el primer panegírico a Bernardo Micas y el segundo (que se finge escrito en latín, traducido al castellano en una primera versión y, finalmente, al italiano) a Juan Micas: otra vez el nombre de Núñez de Reinoso aparece vinculado al de la poderosa familia de judíos conversos portugueses, pero en este caso no es dado saber si su relación amistosa y literaria con Lando se debe a la intervención de los Micas o si, en cambio, fue Núñez quien puso en contacto a Lando con sus protectores.

³³ Cf. O. Lando, *Lettere della molto illustre sig. la s.ra donna Lucretia Gonzaga da Gazuolo con gran diligentia raccolte & à gloria del sesso femminile nuouamente in luce poste*, In Vinegia, [Gualtiero Scoto], MDLII, p. 76.

ciones del *Orlando Furioso*, editadas y anotadas por Ludovico Dolce, en el doble formato de 4° y 8°, es decir en ediciones de lujo y económicas para todos los bolsillos. De la misma imprenta, y siempre gracias a la intervención de Dolce, salieron también las comedias y sátiras del autor ferrarés³⁴. Finalmente, como se ha dicho, Giolito se interesó también por la traducción española del *Furioso* hecha por Urrea. Pero, como bien se sabe, la fortuna de Ariosto no se acabó con la edición de sus obras, sino que se extendió a imitaciones, refundiciones, versiones musicales y parodias de su célebre poema. Se trata de materiales variados y multiformes, de muy distinta calidad según los autores, pero que a partir de los años cuarenta indican un amplio éxito, tanto en los ámbitos de la lírica culta como en la poesía popular. De entre estos textos, que podríamos definir para-ariostescos, destaca por su enorme popularidad, por lo menos a juzgar por el número de las ediciones, el *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso fatti [sic] per la signora Laura Terracina*, publicado por Giolito en 1549 y en 1550, y luego reeditado otras cinco veces (en 1551, 1554, 1557, 1559, 1565) con un título apenas distinto (*Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso ...*) y con algunas variaciones en el texto³⁵. Su autora, la poetisa napolitana Laura Terracina (1519-1577), cultivó relaciones amistosas con muchos de los poetas más ilustres de la poesía napolitana de la época y con intelectuales relacionados con la imprenta veneciana, como Ruscelli, Domenichi y Dolce³⁶. Entonces, no sorprende que su obra, nacida al amparo de la culta sociedad de poetas que en Nápoles la rodeaba, encontrara una acogida favorable precisamente en la imprenta de Giolito, considerada además su conexión con el universo ariostesco.

El *Discorso* se compone de 46 cantos (como el *Furioso*) y cada uno está estrechamente relacionado con el correspondiente canto del poema

³⁴ Para las impresiones *giolitine* del *Furioso* y de otras obras de Ariosto, cf. además del imprescindible S. Bongi, *Annali...*, también G. Agnelli, G. Ravagnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, Zanichelli, 1933, 2 voll. y G. Fumagalli, «La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI», *Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di storia patria*, XX, III, 1912, pp. 135-497.

³⁵ He consultado el *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso fatto per la S. Laura Terracina: detta nell'Accademia degli Incogniti Febea di nuovo con diligenza ristampato e ricorretto*. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, MDLI (ejemplar de la Biblioteca Nazionale de Roma, sign. 1.54.A.31).

³⁶ Sobre Laura Terracina, cf. B. Croce, «La casa di una poetessa» [1901], reimp. *Storie e leggende napoletane*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 270-283. Para una bibliografía más detallada, remito al estudio de R. Casapullo, «Contatti metrici...», que se cita en la nota siguiente, cf. p. 380, n. 10.

ariostesco, no sólo por aludir a su materia e, incluso, a veces por resumirla, sino por citar los versos de su octava inicial. La estructura de los cantos del *Discorso* es la siguiente: una octava proemial; seis octavas que acaban con los primeros seis versos de una estancia ariostesca (la primera de cada canto, como se ha dicho) y una octava final que se cierra con el pareado conclusivo de la misma estancia. Como puede notarse, el esquema de cita e inserción de los versos de las estancias ariostescas en el nuevo texto de cada canto del *Discorso*, se acerca sorprendentemente al esquema estructural de la glosa, tal como se llevaba practicando en España desde el siglo XV. Al *Discorso* dedicó hace pocos años un ensayo muy sugerente la estudiosa italiana R. Casapullo³⁷, quien no descartó entre los posibles modelos estructurales que Laura Terracina pudo tener en cuenta para su obra, el género hispánico de la glosa, fácilmente conocido por los escritores napolitanos gracias a su trato directo con poetas hispánicos y a la circulación de la lírica española en Nápoles³⁸. En su detallado análisis de las modalidades constructivas del *Discorso*, Casapullo señala un aspecto que nos interesa especialmente. La estudiosa advierte cómo Terracina tuvo que enfrentarse con una doble dificultad: además de los límites rígidos impuestos por la estructura de los cantos y el proceso de inserción y cita, que coinciden con las dificultades peculiares del género de la glosa, tuvo que resolver los problemas que planteaba la relación entre el microtex-

³⁷ Cf. R. Casapullo, «Contatti metrici fra Spagna e Italia: Laura Terracina e la tecnica della glosa», *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani Università di Palermo 18-24 Settembre 1995, ed. G. Ruffino, Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. IV, pp. 361-389. Quiero expresar explícitamente mi deuda hacia el trabajo de Rosa Casapullo y hacia las charlas que tuvimos hace años en ocasión de unas reuniones del grupo de investigación sobre el género lírico de la glosa en España, dirigido por Emma Scoles en la Universidad de Roma «La Sapienza»: la lectura de su ensayo despertó mis dudas acerca del texto de Núñez y, por lo tanto, sin su valiosa aportación este artículo simplemente no existiría.

³⁸ No hay espacio aquí para detenerse sobre la bibliografía relativa a los recíprocos influjos entre la cultura española y la italiana en los siglos XV y XVI. Bastará recordar el fundamental estudio de B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917. Véase además: F. Elías de Tejada, *Nápoles hispánico*, t. II, *Las décadas imperiales (1503-1554)*, Madrid 1958; los aportes de F. Meregalli, «Las relaciones literarias entre Italia y Spagna en el Renacimiento», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XVII, 1962, pp. 606-24 y *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974; y, entre los estudios más recientes, por lo menos los relevantes ensayos de A. Gargano, «La fortune d'une littérature. La ricezione della letteratura italiana in Spagna», *Letteratura e vita intellettuale*, ed. F. Bruni, Torino, UTET - Banca Nazionale dell'Agricoltura, 1993, pp. 269-286 y «Poesía ibérica e poesía napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca», *Revista de Literatura Medieval*, VI, 1994, pp. 105-124.

to seleccionado y tratado como autónomo (la octava ariostesca citada) y el macrotexto (el *Orlando Furioso*), por lo que atañe, por ejemplo, a la presencia de alusiones o de explícitas referencias a la fábula:

Solitamente il rapporto con il macrotesto non solo non è eluso, ma è addirittura accentuato ed esibito facendo esplicito ricorso alle ottave seguenti la prima (...) Dal contesto immediatamente susseguente l'ottava proemiale, infatti, sono attinte unità espressive, stilemi o singole parole, o ancora specifici elementi pertinenti la narrazione, anche laddove ciò non risulta, a rigore, strettamente necessario³⁹.

Tales consideraciones podrían aplicarse también a la glosa de Núñez y precisamente a esas peculiaridades que nos parecieron excéntricas con respecto a la tradición del género de la glosa, que son el no configurarse como un nuevo texto del todo original y el mantener una estrecha relación con el conjunto de la carta de Bradamante, tanto a nivel de coincidencias temáticas, como textuales.

Casapullo señala además que Laura Terracina, antes de dedicarse a una obra de tan sistemático planteamiento, había experimentado ya una análoga fórmula estructural “ejercitándose” con octavas sueltas del *Furioso*. En sus *Rime de la Signora Laura Terracina*, publicadas por primera vez en 1548 en la imprenta – huelga decirlo – de Giolito y allí reeditadas otras siete veces hasta 1565⁴⁰, aparece una serie de textos contruidos con la misma técnica desarrollada en el *Discorso*, pero esta vez aplicada a octavas del poema ariosteco de «experimentado éxito». Subraya Casapullo al respecto:

Due procedimenti regolano in linea di massima la costruzione delle ottave nella prima raccolta: o viene dilatato un particolare, non necessariamente quello centrale, di una determinata stanza ariostesca, talvolta verso una direzione che devia sensibilmente quella originaria; oppure ne viene amplificato il tema dominante, facendo

³⁹ R. Casapullo, «Contatti metrici...», p. 370.

⁴⁰ La historia editorial de las rimas de Laura Terracina es bastante compleja: recordaré sólo que al libro de las *Rime* (titulado *Prime Rime* en las ediciones posteriores) siguieron: *Rime seconde della Signora Laura Terracina di Napoli. Et di diversi a lei*. In Fiorenza, [Giunti?], 1549; *Quarte rime della Signora Laura Terracina detta Phebea ne l'academia degl'Incogniti*, In Vinegia, appresso Gio. Andrea Valvassorio detto Guadagnino, 1550; *Rime quinte della Signora Laura Terracina, detta Phebea nell'Academia degl'Incogniti*, In Vinegia, appresso Gio. Andrea Valvassorio detto Guadagnino, 1552; *Le Seste Rime. Della Signora Laura Terracina [sic] di Napoli. Nuovamente stampate*, Lucca, Appresso Vincenzo Busdragho, 1558; *Sovra tutte le donne vedove di questa nostra Città di Napoli titolate et non titolate fatte per la Signora Laura Terracina*, In Napoli, appresso Mattio Cancer, nell'anno 1560. Finalmente hay que añadir a esta lista, además del ya citado *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso...*, también la *Seconda parte de' Discorsi sopra le seconde stanze de' canti d'Orlando Furioso*, In Vinegia, appresso Gio. Andrea Valvassorio detto Guadagnino, 1567.

eventualmente recurso a particulares desunti dal contesto immediatamente adiacente all'ottava trascelta. Nelle *Rime* la selezione interessa ottave ariostesche di sperimentato successo, isolabili dal contesto e ruotanti attorno a un'unica idea, caratteristiche che consentivano evidentemente un più facile esercizio di rielaborazione. Strumento cardine è la ripetizione di parole e sintagmi del tema, mediante la quale si crea un continuo incrocio di echi e rinvii dal modello alla rielaborazione e viceversa⁴¹.

La segunda modalidad individuada por Casapullo parece coincidir con la adoptada por Núñez en su glosa, por lo menos por lo que atañe al proceso de creación del texto; pero las coincidencias con los textos de las *Rime* crecen al descubrir que entre las octavas elegidas por la poetisa napolitana se encuentra también la estancia 62 del canto XLIV del *Furioso* («Scarpello si vedrà di piombo o lima»), es decir la segunda de las octavas ariostescas glosadas por Núñez. El texto elaborado por Terracina sobre esta estancia es una composición de carácter autobiográfico en la que, dirigiéndose a su hermana, la autora traza el cuadro de un proyecto de vida basado en valores como la constancia, la fidelidad, la fuerza de ánimo y la fe en sus virtudes⁴²; aunque no presenta analogías temáticas con la glosa de Núñez, hay algunas coincidencias léxicas y retóricas que derivan de las comunes reminiscencias ariostescas: la insistencia sobre el concepto de costancia, el rechazo a mudar de actitud y ciertas imágenes empleadas en los *adynata* heredados del *Furioso* (los ríos que vuelven su curso al revés, la dureza incorruptible del diamante). Aunque los contactos textuales entre las dos composiciones resultan débiles y nada significativos en el momento de establecer una cualquier relación entre ellas, no lo son las analogías con el esquema compositivo de muchas de las octavas ariostescas de Terracina, y no me parece desechable la hipótesis de que éstas le hayan servido a Núñez de modelo para idear su glosa.

Sin embargo, nuestro recorrido no acaba aquí. En el círculo de poetas diletantes que rodeaba a Laura Terracina en el ámbito de la aristocracia napolitana filoespañola, encontramos a Dianora Sanseverino, hija del Príncipe de Bisignano, que mantuvo relaciones amistosas con la poetisa, como atestiguan algunos textos poéticos que ésta le dedica. La producción literaria de la princesa es prácticamente inconsistente⁴³,

⁴¹ R. Casapullo, «Contatti metrici...», p. 367.

⁴² El texto se puede leer en *Apéndice 2*. He consultado la edición *Rime della Signora Laura Terracina di nuovo corrette et ristampate*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDLX (ejemplar de la Biblioteca Nazionale de Roma, sign. 1.22.A.27).

⁴³ Cf. R. Girardi, *Incipitario della lirica meridionale e Repertorio generale degli autori di lirica nati nel Regno di Napoli (secolo XVI)*, Firenze, Olschki, 1996.

pero entre sus raros ensayos poéticos encontramos unas *Stanze sopra una stanza di messer Ludovico Ariosto* hechas, a imitación de las que componía su culta amiga napolitana, sobre la octava «Ruggier, quel sempre fui, tal esser voglio» (es decir, XLIV, 61). El texto se ha salvado del olvido gracias a la intervención de cierto Leonardo llamado *il Furlano*, uno de estos artistas ambulantes, entre coplero y saltimbanqui, que iban de pueblo en pueblo recitando versos y que hicieron la fortuna popular de Ariosto, difundiendo por las plazas y los mercados de Italia no sólo su poema, sino toda una serie de imitaciones, parodias, variaciones y versiones musicales. Estos poliédricos personajes, a menudo, hacían imprimir los versos de mayor éxito en las distintas ciudades adonde llegaban, en pliegos baratos que vendían en ferias y mercados⁴⁴. *Il Furlano*, en colaboración con *il Ferrarese*, recogió el texto de Dianora Sanseverino y lo hizo imprimir en 1545, junto a otros materiales para-ariostescos bajo el título de *Stanze transmutate*⁴⁵. Pero el texto tuvo que gozar de cierta popularidad incluso en ambientes más refinados, puesto que ha sobrevivido también en una versión musical, recogida en el *Primo libro de madrigali* de Giandomenico Martoretta (1552)⁴⁶. La composición de la Sanseverino se basa en la primera de las estancias de Ariosto glosadas por Núñez y revela coincidencias con el texto español esta vez no sólo estructurales y compositivas, sino también textuales. Para empezar, las relaciones con el macrotexto de Ariosto resultan aún más evidentes que en la glosa de Núñez, ya que la poetisa italiana hace referencia a personajes y hechos que exceden los límites de la carta de Bradamante, para abarcar el entero *Canto XLIV* e incluso otros pasajes del poema. En segundo lugar, no faltan coincidencias textuales: la alusión a la fe de amor, la insistencia acerca de la pasión imperecedera, el desprecio por las riquezas y el poder en favor de un sentimiento leal. Y, sobre todo, la primera estrofa del texto italiano introduce – precisamente como lo hace Núñez – al personaje de

⁴⁴ Sobre Leonardo detto *Il Furlano*, cf. S. Bongi, «Le Rime dell'Ariosto», *Archivio Storico Italiano*, serie V, II, 1888, pp. 267-276.

⁴⁵ Cf. *Stanze Transmutate dell'Ariosto con vna bellissima Canzone et altre cose pastorale, e con vna copia del concilio generale fatto el primo giorno di Maggio dalla Dea Venere, e dal figliuol Cupido, con tutto il choro delli Dei, ne l'Isola Cittarea mandata al loco sacro delle Sante muse alla cademia sesta de Spiriti gentili*. Per Leonardo detto il Furlano, et il Ferrarese compagni, MDXLV. El texto fue editado modernamente por G. FATINI, «Curiosità ariostesche. Intorno a un'elegia dell'Ariosto e a un brano del *Furioso*», *Giornale storico della letteratura italiana*, LV, 1910, pp. 97-98. Se puede leer en *Apéndice 3*.

⁴⁶ Cf. G. Martoretta, *Il secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci - 1552*, ed. M.A. Balsano, Firenze, Olschki, 1988. p. XVII.

Bradamante sufriendo por las sospechas de Ruggiero y decidida a escribirle la carta que apagará sus celos.

En este cruce de caminos ariostescos me parece que debería colocarse la génesis de la glosa de Núñez. Como hemos visto, muchos son los indicios que inducen a hipotizar que Núñez pudo recibir múltiples sugerencias: los contactos con los autores que trabajaban alrededor de la imprenta de Giolito, entonces lugar privilegiado de la difusión de las obras de Ariosto; su relación personal con Ludovico Dolce, editor del *Furioso*; el muy probable conocimiento de las rimas de Laura Terracina y de su *Discorso*, tantas veces reimpresso por Giolito; la posibilidad de que en este ambiente de lectores cultos de Ariosto circularan también pliegos sueltos sobre la materia del *Furioso*, textos marginales y populares pero que podían despertar el interés de lectores tan curiosos y expertos. Además, si nos acordamos de la imagen que Núñez nos ha dejado de sí mismo, hurgando entre los libros en casa de un librero hasta descubrir *Gli amorosi ragionamenti* di Dolce, nada impide que lo imaginemos en esta misma librería leyendo los versos de Laura Terracina, o en algún banco de algún mercado veneciano encontrando el pliego de Dianora Sanseverino. Si el placer que despertó en él la novela de Dolce lo llevó a componer su *Historia de Clareo y Florisea*, no sería imposible que se dejara influir también por la moda itálica de estas refundiciones ariostescas.

Los estudiosos de la obra de Núñez han señalado entre los rasgos más peculiares de su estilo, tanto en prosa como en verso, un gusto marcado por la imitación ecléctica, una tendencia a la asimilación de géneros y formas de varia procedencia. La permeabilidad de su escritura, abierta a la imitación y a la recreación, es evidente también en el caso de nuestro texto, donde la tradición hispánica del género lírico de la glosa se funde con la moda italiana de la reescritura ariostesca. Si es cierto que también en la España que Núñez había abandonado existía un “culto” al *Orlando Furioso*, es también evidente que el homenaje ariostesco de Núñez no encaja dentro de las modalidades de reelaboración de la materia del *Furioso* más difundidas en la España de la segunda mitad del siglo XVI; por otro lado, hemos puesto también en evidencia como ciertas características estructurales de su glosa tampoco responden a las normas que en esta misma época empiezan a codificarse para este género lírico. Unas y otras anomalías, en cambio, se explican perfectamente si aceptamos la idea de que el modelo de los textos para-ariostescos de Laura Terracina y de su imitadora Dianora Sanseverino pudo influir en la creación del poema de Núñez. Fi-

nalmente, lo que me parece digno de atención es que en el momento en que Núñez descubre estos textos italianos, ya sea bajo la etiqueta de «discurso» o de «tramutación», reconoce en su estructura la forma de un género que le resulta familiar y no duda en atribuir a su composición la definición hispánica de «glosa». En esta perspectiva, las *Stancias de Ruggier* constituyen un capítulo significativo de las relaciones culturales entre Italia y España y haberlas rescatado del olvido puede contribuir a delinear mejor la historia de la recepción de determinadas formas líricas españolas en Italia y su camino de vuelta hacia España, después de haberse enriquecido con la noble materia del *Orlando Furioso*.

Ines Ravasini
Università di Bari

Apéndice 1

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto XLIV, 60-66.

Ma più d'ogni altro duol che le sia detto,
che tormenti Ruggier, di questo ha doglia,
ch'intende che s'affligge per sospetto
ch'ella lui lasci, e che quel Greco voglia.
Onde, acciò si conforti, e che del petto
questa credenza e questo error si toglia,
per una di sue fide cameriere
gli fe' queste parole sue sapere:

– Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio
fin alla morte, e più, se più si puote.
O siami Amor benigno o m'usi orgoglio,
o me Fortuna in alto o in basso ruote,
immobil son di vera fede scoglio
che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote:
né già mai per bonaccia né per verno
luogo mutai, né muterò in eterno.

Scarpello si vedrà di piombo o lima
formare in varie imagini diamante,
prima che colpo di Fortuna, o prima
ch'ira d'Amor rompa il mio cor costante;
e si vedrà tornar verso la cima
de l'alpe il fiume turbido e sonante,
che per nuovi accidenti, o buoni o rei,
faccino altro viaggio i pensier miei.

A voi, Ruggier, tutto il dominio ho dato
di me, che forse è più ch'altri non crede.
So ben ch'a nuovo principe giurato
non fu di questa mai la maggior fede.
So che né al mondo il più sicuro stato
di questo, re né imperator possiede.
Non vi bisogna far fossa né torre,
per dubbio ch'altri a voi lo venga a torre.

Che, senza ch'assoldiate altra persona
non verrà assalto a cui non si resista.
Non è ricchezza ad espugnarmi buona,
né si vil prezzo un cor gentile acquista.
Né nobiltà, né altezza di corona,
ch'al sciocco volgo abbagliar suol la vista,
non beltà, ch'in lieve animo può assai,
vedrò, che più di voi mi piaccia mai.

Non avete a temer che in forma nuova
intagliare il mio cor mai più si possa:
sì l'immagine vostra si ritrova
sculpta in lui, ch'esser non può rimossa.
Che'l cor non ho di cera, è fatto prova;
che gli diè cento, non ch'una percossa,
Amor, prima che scaglia ne levasse,
quando all'immagin vostra lo ritrasse.

Avorio e gemma et ogni pietra dura
che meglio da l'intaglio si difende,
romper si può; ma non ch'altra figura
prenda, che quella ch'una volta prende.

Non è il mio cor diverso alla natura
del marmo o d'altro ch'al ferro contende.
Prima esser può che tutto Amor lo spezze,
che lo possa sculpir d'altre bellezze. –

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. C. Segre [1976], Milano, Mondadori, 1990, pp. 1167-68.

Apéndice 2

Laura Terracina, *Alla S. Dionora Terracina sorella carissima*.

Sorella mia non mi tenete a vile,
s'io scrivo, perché voi supplite al tutto.
La beltà vostra, che non ha simile,
e la virtù, che in voi fa raro frutto,
crescono forza al mio debile stile,
s[i] ch'io non temo farlo udir per tutto.
E se accusare il mio ardir pur volete,
voi riprendete, che si bella siete.

Poi che nacqui nel mondo tanto schiva
del Ciel, de la fortuna, e del mio stato,
forse in tutto non son d'ingegno priva,
ch'agevolmente io cada in gran peccato:
donimi pure il Ciel pena eccessiva;
ch'al bene il cor sarà sempre ostinato:
e prima gioirà ciascuno amante,
ch'ira d'amor rompa il mio cor costante.

Se di bellezza alcun desio s'accende,
et dà nel cor talhora alcun spavento;
amor, ch'ogni animoso più difende,
fa parer leve ogni grave tormento.
E però il mio pensier, ch'ad alto intende,
partir non sa dal suo leggiadro intento.
E romper pria d'un diamante la cima
scarpello si vederà di piombo o lima.

Mi potrebbe ingannar mia fantasia,
come donna; che donna è ogn'hor cortese,
dico donna gentile, honesta, e pia
et sopra tutto volta a degne imprese:
ma più tosto il mare ampio diverria
picciol rivo, a ciascun piano et palese;
e il Tebro che d'ognuno è in tanta stima,
si vedrà ritornar verso la cima.

Non mi colgate, s'io mi vo lodando,
ben che la propria lode entra in vergogna:
che ciò sarebbe vero alhora, quando
il mio dir pareggiasse la menzogna;
ma quel ch'io narro, il dico lagrimando;
e dico il ver, non come l'alma sogna.
E miglior fora un legno, e più bastante
formare in varie immagini diamante.

Un sol mi potrà ben farmi voltare
de l'esser mio, e tutta havermi seco;
quando il Ciel mi vorrà spesso donare,
ch'abbia quel fior, ch'or porto intatto meco.
Ma s'altrimente volesse operare,
ogni ardito pensier sarebbe cieco:
ch'anzi ritorneria su da le piante
de l'Alpi il fiume torbido e sonante.

Fate in me quel si puote o cieli o sorte,
et siammi contra tutti i nostri inganni:
che in voler manterrò sino alla morte,
un cor et un pensier fra tanti affanni.
Starò ne l'esser mio costante e forte,
così ne i primi, qual ne gli ultimi anni.
Anzi morirò se ben il ver s'estima,
prima che colpo di fortuna, opprima.

Dunque, do fine al mio parlare sì lungo,
poi che sforzata alquanto son me stessa:
e siate certa ch'al mio dir non giungo,
che in questo ad essaltarmi non son messa:
e, perché forse in van più mi prolungo
e la mia lingua è quasi che defessa;
*ne per nuovi accidenti o buoni o rei,
faranno altro viaggio i pensier miei.*

Rime della Signora Laura Terracina di nuovo corrette et ristampate. In Vinegia, ap- presso Gabriel Giolito de Ferrari, MDLX, ff. 14^v-15^v.

Apéndice 3

Stanze sopra una stanza di messer Ludovico Ariosto, quale sono sta [sic] fatte dalla figliuola del Principe di Bissignano chiamata la signora Dianora.

La bella Bradamante che se stessa non tant'amava, quant'il suo Ruggiero, veggendol sì dubioso in la promessa che l'era per lei fatta d'amor vero, una letra gli scrisse, acciò per essa riconoscesse falso il suo pensiero, et eran tai parole in un bel foglio *Ruggier, qual sempre fui tal' esser voglio.*

Se sempre ritrovasti in me l'amore in me la fede immobil o sincera, non pensare ritrovarla unqua minore o vaddi autunno, o passi primavera, sol vo' che riguardiamo al nostro honore chè, machiati ambidoi d'altra maniera, giamai di pianto asciugarei le gote *fin' alla morte, o più, se più si pote.*

Non miro, o mio Ruggier, la tua possanza fra l'altri cavaglier né'l tuo gran merto né di Merlino l'alta rimembranza che'l futuro mio ben mi fece certo, né miro tua beltà ch'ogni altra avanza, ma sol per osserrar ciò ch'io t'ho offerto io t'amai sempre, e sempre amar ti voglio *o siam' amar [sic] benigno, o m'usi orgoglio.*

Non so per qual cagione a dubitare ti sei messo Ruggier de la fe' mia, se già perch'io son Donna a te non pare che mobile per comun giudicio sia, ma mancar potrà prima l'acqua al mare che mai promessa a te mancata fia e le speranze fien d'effeto vote *o me fortun'in alto, o in basso rote.*

Deh! gurda, mio Ruggier, che se fregiato di tant'altri trophèi, fra tante schiere, non ti mostrar verso chi t'ama ingrato, nè cangiar mai per tempo le bandiere; et io ch'oro disprezzo, regno e stato senza favor d'altrui vo' sostenere ch'essendo quella istessa ch'esser soglio *immobil son di vera fede scoglio.*

Già non mi spiace anchor che del tuo petto tali suspicion venghino e tante, poi ch'il vero amator sempre in sospetto, como lo provo in me, suspetta amante che, pensand'altro amor, v'habbi interdetto, qual foglia secha in arbor tremante resto, e qual nave in mar che gir non puote *Che d'ogni intorno il vento e il mar percuote.*

Ma che penso, ove sono, a che parl'io? Lasciami (*lasciarmi*) trasportare a tant'errore? Chi serra (*sarà*) mai che turbi il piacer mio? Ch'io scioglia il mio col tuo ligato core, misera me, non lo consente Iddio ch'altro che l'amor mio sia possessore, perché non dee mutarsi in sempiterno *né giamai per bonacia, nè per verno.*

A l'ultimo per farne paragone e qual punta mostrar mia spada, o lancia, dico che Ruggier voglio, e non Leone, si ben Carlo volesse, e tutta Francia non potrà far Beatrice e'l padre Amone ch'altri che il mio Ruggier ponghi in bellancia, chè non dopo ch'il cor diede in governo *luogo mutai, né mutarò in eterno.*

Cf. *Stanze Transmutate dell'Ariosto con vna bellissima Canzone et altre cose pastorale, e con vna copia del concilio generale fatto el primo giorno di Maggio dalla Dea Venere, e dal figliuol Cupido, con tutto il choro delli Dei, ne l'Isola Cittarea mandata al loco sacro delle Sante muse alla cademia sesta de Spiriti gentili.* Per Leonardo detto il Furlano, et il Ferrarese compagni, MDXLV. Cito de: G. Fatini, «Curiosità ariostesche. Intorno a un'elegia dell'Ariosto e a un brano del *Furioso*», *Giornale storico della letteratura italiana*, LV, 1910, pp. 97-98.

DANTE EN EL SIGLO DE ORO

La fortuna de Dante en el Renacimiento y en el Barroco fue desigual y estuvo sujeta a varios altibajos. Los grandes poetas italianos como Ariosto, Tasso o Marino habían leído la *Commedia* y tomado de ella versos e imágenes para componer sus propias obras. Dante era considerado en Italia un clásico literario y una figura casi legendaria. Sin embargo, la valoración de su poema se vio condicionada por los nuevos gustos estéticos y por la crítica neo-aristotélica que cuestionó su calidad artística¹.

La *Divina Commedia* es, desde el punto de vista estilístico, una obra extremadamente rica y compleja, que se caracteriza por su 'polimorfía'². La lengua de Dante puede llegar a expresar la realidad más concreta y escatológica sin circunloquios, pero a la vez, puede representar las imágenes e ideas más abstractas a través de un estilo sublime³. La presencia de estos vulgarismos e irregularidades suscitó críticas ya en el siglo XIV. En una epístola de 1359 dirigida a Boccaccio (*Familiarium rerum*, XXI, 15), Petrarca condenó la obra dantesca por haber sido escrita con un estilo bajo y en toscano en vez de latín. De modo que se ha rebajado a circular en ambientes populares: 'inter ydiotas in tabernis et in foro'⁴. Este juicio será retomado por Bembo y abrirá una tradición que

¹ Sobre Dante en el Renacimiento puede consultarse E. Garin, «Dante nel Rinascimento», *Rinascimento*, 7, 1967, pp. 3-28; D. Parker, *Commentary and Ideology. Dante in the Renaissance*, Durham-London, Duke University Press, 1993 y M. Bregoli-Russo, «Il Canto XVII del *Paradiso* e i suoi commentatori del Cinquecento», *Italica*, 70, 1993, pp. 60-68. Acerca de su difusión en el Barroco ver U. Cosmo, *Con Dante attraverso il Seicento*, Bari, Laterza, 1946 y, sobre todo, G. Tavani, *Dante nel Seicento. Saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, Firenze, Olschki, 1976.

² V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, p. 50.

³ Ver I. Baldelli, «Lingua e stile nelle opere volgari di Dante», en *Enciclopedia dantesca. Appendice: biografia, lingua e stile, opere*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 55-112.

⁴ Pasaje citado y comentado por S. Gensini, *Elementi di storia linguistica italiana*, Milano, Minerva Italica, 1992, p. 176. Sobre el desprecio de Petrarca por Dante véase G. Tanti, «Il disprezzo per Dante dal Petrarca al Bruni», *Rinascimento*, 25, 1985, pp. 199-219.

llegará hasta el siglo XVII.

Las *Prose della volgar lingua* (1525) de Pietro Bembo canonizan el petrarquismo y rechazan por indecorosos y malsonantes muchos versos de Dante. El toscano de su *Commedia* se aleja mucho de los ideales aristocráticos de lengua y estilo defendidos en este tratado. Las *Prose* inauguran de forma contundente el predominio de un gusto refinado y medido que tiene a Petrarca como máximo modelo. Frente a él, la obra de Dante resulta irregular y desproporcionada. Las teorías de Bembo tuvieron una enorme influencia y motivaron el rechazo de Dante en autores posteriores:

Con ciò sia cosa che a ffine di poter di qualunque cosa scrivere che ad animo gli veniva, quantunque poco acconcia e malagevole a caper nel verso, egli molto spesso ora le latine voci, ora le straniere che non sono state dalla Toscana ricevute, ora le vecchie del tutto e tralasciate, ora le non usate e rozze, ora le immonde e brutte, ora le durissime usando, e allo 'ncontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando, e talora, senza alcuna scelta o regola, da sé formandone e fingendone, ha in maniera operato che si può la sua *Comedia* giustamente rassomigliare ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato⁵.

En las *Prose* se contiene otro juicio sobre el escritor florentino que también tuvo una importante continuidad en la exégesis de la *Commedia* de los siglos XVI y XVII. Para Bembo el florentino es un gran filósofo y un sabio, pero un poeta mediano si se compara con Petrarca. La abundancia de referencias teológicas, filosóficas, astronómicas o geográficas que se hallan en el poema de Dante demuestran su importante formación intelectual, pero entorpecen la lectura de sus versos:

Che mentre che egli di ciascuna delle sette arti e della filosofia e, oltre a cciò, di tutte le cristiane cose maestro ha voluto mostrar d'essere nel suo poema, egli men sommo e meno perfetto è stato nella poesia⁶.

Toda esta riqueza y variedad cultural dificultaban (y hoy dificultan aún más) a cualquier lector que no fuera especialmente culto la comprensión cabal del poema. Como ha señalado Curtius: 'Dante daba por supuesta la cultura literaria de sus lectores, y ésta es una de las razones de su dificultad'⁷. La entrada al mundo de la *Commedia* está vedada a

⁵ P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, en *Trattatisti del Cinquecento*, ed. M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi-Mondadori, 1996, I, p. 162.

⁶ *Ibid.*

⁷ E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2ª reimp., II, p. 523.

los lectores menos preparados.

Por otro lado, la *Divina Commedia* también encontró la oposición de los críticos aristotélicos, puesto que su variedad temática y estilística chocaba con sus preceptos y dificultaba una clasificación genérica. La *Commedia* es un poema agenérico, inverosímil y está fuera del canon. Paolo Beni (*Il Cavalcanti, ovvero la difesa dell'Anticrusca*, 1614) recoge muchas de estas ideas:

non è né commedia né tragedia, né poema eroico, ma un miscuglio, per così dire, o capriccio senza regola e senza forma di poetica azione⁸.

En el *Seicento*, la estética conceptista desarrollada a partir de Marino encontró aún menos puntos de interés en los versos dantescos. Dentro de la polémica por establecer la primacía de los *modernos* frente a los *antiguos*, que tiene una gran importancia en este siglo, Dante casi siempre aparece en el grupo de los viejos modelos superados por el genio de los nuevos poetas, con el autor del *Adone* a la cabeza. En los ensayos y tratados de Alessandro Tassoni, Nicola Villani y Emanuele Tesauro se reflejan claramente estas posturas.

Por tanto, estos factores estéticos y culturales explican el creciente rechazo de Dante en el Renacimiento y en el Barroco. Además, su obra ofrece un modelo difícilmente imitable, al revés de lo que ocurre con Petrarca. El *Canzoniere* tuvo un número incontable de seguidores; en cambio, la originalidad artística de Dante, que hoy le ha consagrado como uno de los más grandes poetas de todos los tiempos, en los siglos XVI-XVII fue la principal causa de su olvido.

En la España del Siglo de Oro la difusión de la obra de Dante adolece de los mismos problemas detectados en Italia, agravados por la dificultades lingüísticas que presenta la *Commedia* para un lector extranjero.

La poesía dantesca llegó probablemente a España a finales del siglo XIV y tuvo varios imitadores en el siglo XV como Francisco Imperial, el Marqués de Santillana o Juan de Mena⁹. Dante era un autor leído y ad-

⁸ En Tavani, *cit.*, p. 43.

⁹ B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milano, Ulrico Hoepli, 1902, pp. 33-287; W.H. Hutton, «The Influence of Dante in Spanish Literature», *Modern Language Review*, 3, 1907-1908, pp. 105-125; A.A. Boza Masvidal, *El Dante: su influencia en la literatura castellana*, La Habana, Sociedad Editorial Cuba Contemporánea, 1920; A. Farinelli, «Dante in Ispagna nell'Età Media», en *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania (Dante e Goethe)*, Torino, Fratelli Bocca, 1922, pp. 31-195; W.P. Friedrich, «The Unsolved Problem of Dante's Influence in Spain, 1515-1865», *Hispanic Review*, 14, 1946, pp. 160-164 y «Dante in Spain», en *Dante's Fame Abroad. 1350-1850*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, pp. 13-55; A. González de Amezúa,

mirado, aunque el conocimiento de sus obras se limitaba casi exclusivamente a la *Divina Commedia*. En esta misma centuria se llevaron a cabo las dos traducciones mejores del poema italiano hechas en la Península hasta el Romanticismo: la versión en catalán de Andreu Febrer y la castellana atribuida a D. Enrique de Villena de 1428, que sin embargo permanecieron inéditas y no tuvieron mayor difusión.

El relativo éxito de Dante empezó pronto a apagarse. El número de sus lectores e imitadores se redujo paulatinamente. En el siglo XVI tenemos noticia de una versión manuscrita de la traducción castellana del *Inferno* de Fernández de Villegas, una en quintillas del *Purgatorio* y del primer canto y parte del segundo del *Paradiso*, y otra completa (perdida) hecha por Hernando Díaz en coplas de arte mayor a principios de siglo. Todas estas versiones quedaron manuscritas y no pasaron de ser unas pruebas aisladas y episódicas. La única traducción al español de la *Commedia* publicada hasta el siglo XIX es la de Pedro Fernández de Villegas (1515), que se limita al 'Infierno'¹⁰. Tras el siglo XV Dante debió ser conocido en España sobre todo por su *Inferno*.

De hecho, la primera parte de la obra de Dante fue probablemente la preferida y la más leída por los españoles. Ya el Marqués de Santillana dio claras muestras de estar más interesado en la primera *cantica*. Las anotaciones que hizo en su copia manuscrita de la *Commedia* van decreciendo a medida que se pasa del *Inferno* a las otras dos partes, y son muy escasas en el *Paradiso*¹¹. Algunos de los ejemplares antiguos

«Fases y caracteres de la influencia del Dante en España», en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 87-127; M. Morreale, «Dante in Spain», *Estratto dagli Annali del Corso di Lingue e Letterature straniere della Università di Bari*, VIII, 1966 y «Apuntes bibliográficos para el estudio del tema *Dante en España hasta el siglo XVII*», *Estratto dagli Annali del corso di Lingue e Letterature straniere della Università di Bari*, VIII, 1967; C. Samonà, «Dante e il dantismo in Spagna», *Cultura e Scuola*, 19, 1966, pp. 99-105; *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984², 5 tomos, sv. 'Spagna'; J. Arce, «Dante y el Humanismo español», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 6, 1984, pp. 185-194; J. Gutiérrez Carou, *La influencia de la 'Divina Commedia' en la poesía castellana del siglo XV*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995 y «Referencias a Dante en el *Cancionero de Baena*», en *Atti del XXI Convegno Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, VI, pp. 639-650.

¹⁰ *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, por el reverendo don Pedro Fernández de Villegas, Burgos, Fadrique Alemán de Basilea, 1515 (ver R. Recio, «Landino y Fernández de Villegas: análisis de una traducción del *Infierno* de Dante», *Voz y Letra*, X, 1, 1999, pp. 25-39). Es la única traducción al español impresa de una obra de Dante hasta el siglo XIX.

¹¹ M. Schiff, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Amsterdam, G.T. Van Heusden, 1970 (reimp.), pp. 288-302.

de la *Commedia* que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid atestiguan también este hecho. Los que llevan anotaciones marginales de sus propietarios las concentran fundamentalmente en el *Inferno* (I/1600, I/1038 y I/686, por ejemplo). La dificultad del poema dantesco, ya de por sí notable, aumenta en la última *cantica*, donde se intensifica la carga filosófica y doctrinal de la obra. A medida que avanzaba el tiempo la cultura medieval iba quedando atrás y los contenidos del *Paradiso*, y en parte también los del *Purgatorio*, se hacían cada vez más oscuros para los lectores españoles.

Frente al prestigio que tuvo Dante en el siglo XV, el XVI lo va a ir dejando de lado en beneficio de los otros dos grandes escritores italianos del *Trecento*: Petrarca y Boccaccio. Los manuscritos, ediciones y traducciones españolas del XV-XVI de Petrarca y Boccaccio que circulaban en la Península no se limitan (como en el caso de Dante) a sus textos hoy más famosos: el *Canzoniere* y el *Decameron*. Desde los *Triumph* hasta el *De remediis utriusque fortune*, desde el *Filocolo* hasta la *Fiammetta*, sus obras latinas e italianas se difundieron ampliamente en versión original y castellana¹². Entre 1494 y 1591 en España hubo 37 ediciones de 11 obras de estos tres autores italianos: 6 de Boccaccio, 4 de Petrarca y sólo 1 de Dante. La proporción me parece reveladora de las preferencias del público español. Petrarca y Boccaccio eran los nuevos modelos que había que imitar¹³.

Poco es lo que realmente se sabe sobre este olvido de Dante en los siglos XVI y XVII en España. En ocasiones se ha apuntado la posibilidad de que su inclusión en el Índice de Quiroga (1583) haya dificultado su difusión (pasa, con variaciones, también a los índices siguientes de 1612, 1632, etc.). Sin embargo, en el catálogo de obras prohibidas el único libro de Dante que aparece es el *Monarchia*, que no debió ser conocido en la Península hasta muy tarde. La *Commedia* se cita bajo el nombre de su comentarista más prestigioso, Cristoforo Landino, y no bajo el de Dante: 'Christophoro Landino, sopra la comedia, e canti del Dante: no se repurgando'¹⁴. En el expurgatorio de 1584 se especifican

¹² Ver E. Seco Santos, *Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro: influencias*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1985 y J. Simón Díaz, «Autores extranjeros traducidos al castellano en impresos publicados durante los siglos XV-XVII», *Cuadernos Bibliográficos*, 40, 1980, pp. 23-52.

¹³ M.L. López Vidriero, E. Santiago Páez, «Dante, Petrarca e Boccaccio in castigliano: i rapporti fra Italia e Spagna nella stampa e nell'illustrazione del libro», en *La stampa in Italia nel Cinquecento*, ed. M. Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, II, pp. 719-742; Arce, *cit.*, p. 186; Morreale, «Dante in Spain», p. 8.

¹⁴ G. Quiroga, *Index et catalogus librorum prohibitorum*, Madriti, Alphonsum Gome-

los pasajes que deben ser tachados, y el más afectado es Landino, no Dante. Sólo se prohíben poco más de veinte versos de la *Commedia*. Por lo tanto, no se puede explicar el arrinconamiento de Dante sólo porque estuviera en el Índice. De hecho, también algunos poemas del *Canzoniere* de Petrarca se incluyeron en el *Index*.

Como en Italia, existieron por lo menos dos razones que justifican el olvido del florentino en el Siglo de Oro: cuestiones de tipo estético y de tipo cultural.

El siglo XVI, en poesía, se caracteriza por la definitiva introducción en España del modelo petrarquista. Boscán y Garcilaso consolidan el uso de los metros y de las formas italianizantes, abriendo la polémica entre los defensores de la nueva poesía y los del metro castellano medieval. De ahí se llegó a una síntesis donde finalmente los modelos italianos consiguieron imponerse, fusionándose en parte con la poesía cancioneril¹⁵. El nuevo gusto podía tener todavía ciertas huellas de la poesía de cancionero, pero se sentía por parte de los poetas como algo esencialmente diferente: la nueva poesía era vista como una superación del mal gusto y tosquedad de la vieja lírica castellana. Recordemos este conocido pasaje de Boscán en su carta a la duquesa de Soma:

En el primero [libro] habrá vuestra señoría visto esas coplas (quiero dezillo assí) hechas a la castellana. Solía holgarse con ellas un hombre muy avisado y a quien vuestra señoría deve de conocer muy bien, que es don Diego de Mendoça. Mas paréceme que se holgava con ellas como con niños, y assí las llamava las redondillas. Este segundo libro terná otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trobas d'esta arte assí han sido llamadas siempre. La manera d'estas es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de las otras¹⁶.

El concepto tan vago y amplio de 'lo medieval' empieza a verse cada vez más asociado a términos como 'tosco', 'imperfecto', 'oscuro' o 'pueril'. La *Commedia* dantesca no parece escapar a esta despectiva clasificación. Luis Zapata (1526-1594/95) lo deja bien claro en su *Miscelánea*: 'Dante es tan pesado que jamás pude leer una hoja entera

ziun, 1583, fol. 73v. La primera edición del poema dantesco con el comentario de Landino se publicó en 1481: *Comento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri Poeta Fiorentino*, Firenze, Nicolò di Lorenzo, 1481.

¹⁵ A. Blecua, «Gregorio Silvestre y la poesía italiana», en *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, coord. F. Ramos Ortega, Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, 1979, pp. 155-173 y «El entorno poético de Fray Luis», en *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 83-86.

¹⁶ En *Poesía de Cancionero*, ed. A. Alonso, Madrid, Cátedra, 1991, p. 429.

de él¹⁷. Las nuevas preferencias estéticas, basadas en la medida y en la contención lingüística y estilística de Petrarca, chocan de lleno con el atrevimiento verbal y el desmesurado imaginario de Dante. Las palabras de Hernando de Hoces, traductor de los *Triunfos* al castellano (1554), no dejan lugar a dudas: 'bien que a mi parescer el estilo del Dante sea menos polido que el de nuestro Petrarcha'¹⁸.

Pasando al XVII, se aprecia la pervivencia de los mismos prejuicios que tenía el siglo anterior frente a la literatura medieval y, en consecuencia, también frente a Dante. El gusto conceptista e ingenioso de los poetas barrocos encontró pocos puntos de contacto con el mundo alegórico del escritor florentino. Tanto para la mayoría de los poetas del XVI como para la de los del XVII su poesía sabe a raro y a viejo.

Los autores más prestigiosos del Siglo de Oro no parecen haber conocido demasiado bien la *Commedia* o, por lo menos, no demuestran haber sido influidos por ella. Lope de Vega cita a Dante en la silva IX de su *Laurel de Apolo*, en su *Arte nuevo*, en varias comedias, y usa con frecuencia el verso del *Inferno*, v, 103: 'Amor, ch'a nullo amato amar perdona', pero es muy probable que se trate de referencias indirectas¹⁹.

Góngora incluyó de forma paródica el verso 'voglio anco, e se non scritto, almen dipinto' del *Purg.* xxxiii, 76 en su romance 'Hanme dicho hermanas' (vv. 11-12)²⁰. Además, los primeros versos del soneto 'Menos solicitó veloz saeta', que utilizan el símil de la saeta para expresar la rapidez del paso del tiempo, recuerdan *Inf.* VIII, 13-14: 'Corda non pinse mai da sé saetta | che sí corresse via per l'aere snella', aunque este pasaje dantesco fue imitado por otros autores italianos que pudieron servirle de modelo al poeta andaluz²¹. En uno de sus poemas ma-

¹⁷ L. Zapata, *Miscelánea o varia historia*, Llerena, Editores Extremeños, 1999, p. 250.

¹⁸ H. de Hoces, *Los Triunfos de Francisco Petrarca*, Medina del Campo, Gvillermo de Millis, 1554, fol. 40v.

¹⁹ «It is not likely that Lope de Vega knew Dante» (Friedrich, «The Unsolved Problem», p. 162). Ver también J. Arce, «La acentuación de un verso de Lope (notas sobre Dante Alígero y el Manetti)», *Filología Moderna*, 48, 1973, pp. 397-401.

²⁰ R. Ball, «Poetic Imitation in Gongora's *Romance de Angélica y Medoro*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, 1980, p. 36.

²¹ L. Pulci, *Morgante* (ed. F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955): «ma così tosto non fugge uno strale | che si diparta da corda di noce» (xxvi, 75, vv. 6-7); M.M. Boiardo, *Orlando innamorato* (ed. R. Bruscaagli, Torino, Einaudi, 1995, 2 vols.): «che mai saetta de arco fu mandata | con tanta fretta, o da ballestra il strale» (ii, xix, 4, vv. 6-7); L. Ariosto, *Orlando furioso* (ed. C. Segre, Milano, Mondadori, 1976): «con più fretta | che non esce da l'arco una saetta» (ix, 79, vv. 7-8). Recoge más ejemplos R. Cremante, «La memoria della *Commedia* nell'*Innamorato* e nella tradizione cavalleresca», en *Il Boiardo e la critica contem-*

yores como el *Polifemo* no se ha encontrado ningún recuerdo directo de la *Commedia*. Todos los pasajes que guardan parecidos con el poema de Dante tienen siempre alguna otra fuente más cercana, cronológica o estilísticamente, a Góngora²². Es probable que éste conociera el poema italiano, aunque las influencias dantescas detectadas en su obra se circunscriben a unos casos muy concretos y limitados.

Cervantes menciona el nombre de Dante en la *Galatea* y parafrasea los versos del *Inferno*, v, 121-23: 'Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria'²³. Pero la sentencia ya estaba en Boecio (*Philosophiae consolatio*, 4, 2) y, además, muchos de los versos dantescos se habían convertido en lugares comunes que pudieron llegar a Cervantes a través de otras obras²⁴. Por otro lado, en el *Quijote* se han señalado varias huellas de la *Commedia*, como el episodio de los molinos (I, 20) que recuerda la descripción de Lucifer en el último canto del *Inferno* o el del vuelo de Clavileño (II, 41) y su parecido con el que hacen Dante y Virgilio montados encima de Gerione (*Inf.* XVII)²⁵. Por lo tanto, Cervantes, que había estado en Italia, pudo haber conocido e imitado la obra del poeta florentino en algunos pasajes de su *Quijote*. Pero estos casos son poco numerosos y no resulta siempre fácil apreciar con claridad los posibles recuerdos dantescos en ellos.

No hay que olvidar tampoco excepciones destacadas como la de Francisco de Quevedo. El satírico español poseyó y anotó un ejemplar de la *Divina Commedia*, que debió conocer con bastante profundidad como se deduce también de la influencia que ejerció en los *Sueños*. Su conocimiento e imitación de la obra de Dante es algo bastante único y aislado en el Barroco español²⁶.

El caso de Baltasar Gracián merece ser destacado especialmente. El moralista y teórico conceptista del XVII representa la culminación del descrédito y del olvido de Dante en el Siglo de Oro. Sus juicios sobre

poranea. *Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo*, ed. G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, p. 194.

²² A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del 'Polifemo' de Góngora*, Madrid, Anejo LXVI de la *Revista de Filología Española*, 1957, 2 tomos.

²³ González de Amezúa, *cit.*, p. 119 y *Enciclopedia dantesca*, sv. 'Cervantes'.

²⁴ M.A. Buchanan, «Some Italian Reminiscences in Cervantes», *Modern Philology*, 5, 1907-1908, pp. 177-179.

²⁵ W.T. Avery, «Elementos dantescos del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 9, 1961-62, pp. 1-28 y «Elementos dantescos del *Quijote* (segunda parte)», *Anales Cervantinos*, 13-14, 1974-75, pp. 3-36.

²⁶ R. Cacho Casal, *Dante y Quevedo: la 'Divina Commedia' en los 'Sueños'*, Manchester, University of Manchester, 2003.

la obra del florentino y sus alusiones a él resumen y aúnan todos los problemas de recepción que desde el siglo XVI acompañaron la difusión de la *Divina Commedia* en España, y que llegaron a sus últimas consecuencias en el XVII.

Lo primero que llama la atención es el rechazo estético que le supone la obra dantesca. Fijémonos en esta sentencia recogida en el *Criticón* (II, 4):

– Éstas [vihuelas] más se suspenden que suspenden.
Y en secreto confessóles eran del Dante Alígero y del español Boscán²⁷.

Junto con este rechazo, encontramos en los libros de Gracián más referencias interesantes a Dante. En el ‘Discurso XLI’ de la *Agudeza y arte de ingenio*, donde se dan ejemplos de respuestas ingeniosas, se cuenta una anécdota que tiene al florentino por protagonista. La misma historia, ampliada, la encontramos en el *Criticón* (III, 9):

Así, que yo siempre me contenté mucho de aquella bella prontitud del Dante (al fin Alígero, por su alado ingenio); tuvo mucho vivo aquella sazonada respuesta cuando, habiéndose disfraçado en uno de los días carnavales y mandándole buscar el Médicis, su gran patrón y Mecenas, para poderle conocer entre tanta multitud de personados, ordenó que los que le buscassen fuesen preguntando a unos y a otros: ‘¿Quién sabe del bien?’, y desatinando todos, cuando llegaron a él y le preguntaron: *Qui sà del bene?*, prontamente respondió: *Qui sà del male*. Con que al punto dixerón: ‘Tú eres el Dante’.

Gracián demuestra desconocer el contexto histórico en el que se movió Dante. Colocarle en la corte de los Medici, cuando éste había nacido en 1265 y dicha familia toscana no se iba a hacer con la *Signoria* de Florencia hasta el siglo XV, es un evidente anacronismo. En el ‘Discurso LVI’ de la *Agudeza* vuelve a citar a Dante. Hablando de los ‘artificios’ de las alegorías dice: «Los ingenios italianos los han autorizado y practicado con eminencia. El Petrarca en sus *Triunfos*, el Dante en sus *Infiernos*»²⁸.

Dante se recuerda por sus ‘Infiernos’ y no por su ‘Comedia’. Gracián está confirmando la sospecha de que el florentino en el XVII era conocido casi exclusivamente por el *Inferno*, única parte traducida e impresa (1515), en la España del Siglo de Oro, de su *Divina Commedia*. Que un hombre tan preparado y gran conocedor de las literaturas clásica y contemporánea parezca no haber accedido directa-

²⁷ B. Gracián, *El Criticón*, ed. S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1993.

²⁸ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, 2 tomos.

mente²⁹ a la mayor obra del Medioevo italiano, puede servir de indicador para señalar su escasa difusión en el Siglo de Oro español.

Dante es sólo un nombre para la gran mayoría de los escritores del siglo XVII. Puede citarse vagamente, hacerse referencia a sus obras, a su figura o a alguno de sus versos más famosos; pero las lecturas reales y directas de la *Commedia* son escasas. Como ocurría en Italia, el nuevo gusto había impuesto otros modelos. Hasta Petrarca se ve en parte superado por los nuevos poetas que practicaban la literatura del *concetto*. No extraña que, junto con Guarini, el poeta italiano que más cita y alaba Gracián sea Marino³⁰: 'No menos dulce que ingenioso el Marino, célebre poeta italiano' ('Discurso V').

Por otra parte, la compleja construcción dantesca y la erudición que despliega imponen al lector unos conocimientos previos considerables. Esta característica de la poesía dantesca había sido criticada por Bembo y sus ideas pasaron también a España. Saavedra Fajardo parece recordar sus palabras en la *República literaria*:

El Dante, queriendo mostrarse poeta, no fué científico, y, queriendo mostrarse científico, no fué poeta, porque se levanta sobre la inteligencia común sin alcanzar el fin de enseñar delectando, que es propio de la poesía, ni el de imitar, que es su forma³¹.

De hecho, Dante es mencionado con bastante frecuencia en obras de carácter erudito, o pseudo-erudito. En sus *Anotaciones* a Garcilaso, Herrera cita más de una vez pasajes en italiano tomados tanto del *Inferno* como del *Purgatorio*. Otro buen ejemplo son las *Anotaciones* del padre Sánchez de Viana (1589) a su traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde menciona mucho la *Commedia*. Ahora bien, lo que realmente cita es el comentario de Landino, no el poema dantesco. Junto con esta obra, Dante es recordado también por el historiador Gonzalo Fernández de Oviedo. Este último demuestra conocer bien la *Commedia*, que cita repetidas veces en alguno de sus libros como, por ejemplo, en las *Quinquagenas de la nobleza española* (1556) o en su *Batallas*

²⁹ Es probable que Gracián no dominara con demasiada soltura el italiano (Correa Calderón ed., Gracián, *Agudeza*, I, p. 22).

³⁰ Correa Calderón ed., Gracián, *Agudeza*, I, p. 25. En toda la *Agudeza* aparecen sólo una vez versos de Petrarca ('Discurso IV') y, a diferencia de lo que ocurre con autores como Marino, se citan traducidos al español.

³¹ D. Saavedra Fajardo, *República literaria*, ed. V. García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1973³, pp. 36-37. En otra versión manuscrita de la obra este mismo juicio recae precisamente sobre Bembo: «Bembo era esluído porque, queriendo mostrarse científico, no fué poeta» (*ibid.*, p. 52 n. 4).

y *quinguagenas* (1535-52?). Sin embargo, nuevamente, nombra más a Landino que al poeta florentino.

Un tratado de mitología en el que se hace mención al poema dantesco es la *Philosophía secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya. El autor dedica todo el capítulo 4 del libro VII a exponer la interpretación alegórica de la figura del 'gran veglio' que aparece en el canto XIV del *Inferno* (vv. 103 y ss.). La precisión con la que Moya alude a este personaje demuestra su conocimiento de la *Commedia*, que es empleada como fuente erudita. Pero también él parece estar más interesado por el comentario de Landino que por la obra del poeta florentino, ya que en este pasaje se dedica a parafrasear su exposición de los referidos versos del *Inferno*. El caso de Baltasar de Vitoria es semejante al de Moya. En su *Theatro de los dioses de la gentilidad* (1620) cita a Dante, a veces en latín y otras en un italiano algo incorrecto, como medio para aclarar alusiones mitológicas, pero se trata de referencias de segunda mano³². Como fuente erudita le cita también Nicolás Bravo. En su *Benedictina* (1604), pretende demostrar su cultura indicando al margen de los versos de su poema las obras y los autores que había imitado. El nombre de Dante aparece sólo una vez³³, frente al de Petrarca de quien se mencionan numerosas veces tanto sus obras latinas como toscanas. En el siglo XVII la *Commedia* parece más una autoridad para ser incluida en tratados que una fuente de inspiración para poemas o narraciones. Y en estas obras eruditas se suele tener más en cuenta el comentario de Landino que el poema dantesco³⁴.

Estas alusiones y referencias a Dante deben ser contrastadas con otros datos para poder llegar a unas conclusiones definitivas. Para ello, he recogido un *corpus* de 50 catálogos de bibliotecas privadas de los siglos XVI-XVII con el objetivo de definir con mayor precisión el tipo de lector que se interesó por la *Commedia* en el Siglo de Oro (ver *Apéndice*).

Las obras de Dante aparecen sólo en 17 de estas 50 bibliotecas (8 del siglo XVI y 9 del XVII). De entre éstas, 10 son de miembros de la nobleza o de las clases más acomodadas (n.ºs 2, 3, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15 y 17), 1 del clero (n.º 22) y 6 de individuos de la clase media o intelectua-

³² K.L. Selig, «Una nota su Dante nella Spagna del seculo diciassettesimo», *Convivium*, xxx, 4, 1962, pp. 478-479; B. Tejerina, «Para la fortuna de Dante en el siglo XVII en España. La *Divina Comedia* en la mitografía de Baltasar de Vitoria», *L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca*, xviii, 1, 1977, pp. 55-60. Nuevamente, el comentario de Landino parece haber sido la fuente de las citas en italiano tomadas de la *Commedia*.

³³ N. Bravo, *Benedictina*, Salamanca, Artvs Taberniel, 1604, p. 178.

³⁴ Morreale, «Dante in Spain», p. 8.

les (n.ºs 32, 39, 40, 41, 42 y 49). Evidentemente las clases privilegiadas, los literatos y los humanistas de clase medio-alta, eran los únicos que tenían acceso directo a la literatura culta en el Siglo de Oro³⁵. El clero se mantiene, generalmente, al margen, centrándose en obras de tipo teológico y religioso. Justamente por ello, resulta muy llamativo el caso del obispo Juan Bernal Díaz de Luco. En su catálogo de títulos encontramos un ejemplar de la *Commedia*³⁶. Otra excepción entre los miembros del clero es el obispo de Huesca, Pedro Gregorio y Antillón, gran aficionado a la literatura de entretenimiento y especialmente a la italiana. Tenía obras de Petrarca, Bembo y Sannazaro. La ausencia de Dante en su colección me parece, desde luego, significativa. Así como es muy significativa su ausencia en el catálogo de los libros del Inquisidor General, Diego de Arce. Encontramos muchos ejemplares de autores italianos, gran cantidad de ellos prohibidos por los índices inquisitoriales: Machiavelli, Sansovino, Boccaccio, Aretino, etc. Pero Dante no está. Este dato confirma que el hecho de haber sido incluido en los índices no afectó realmente a la difusión de las obras de Dante. El *Monarchia* debía ser una obra casi desconocida en España, y la *Commedia* ya no se veía como un texto peligroso en el siglo XVII, hasta el punto de que el Inquisidor General se despreocupa por conocerlo. Si encontramos a Boccaccio y a Aretino en la lista de obras de don Diego es porque efectivamente debían ser autores peligrosos y, por lo tanto, leídos.

Por lo que respecta a la nobleza y a las clases privilegiadas es necesario hacer una serie de precisiones. Los fondos que podemos encontrar en los inventarios de estos personajes no siempre son un indicador fiable de sus lecturas. Muchas veces se trata de libros heredados del patrimonio familiar, y otras de puro coleccionismo y ostentación si se quiere. Esta ostentación se hizo más frecuente en el siglo XVII con el surgimiento de bibliotecas realmente colosales para la época, como la del Conde-Duque de Olivares, la del Marqués de Montealegre o la de Ramírez de Prado. Sin embargo cabe hacer una diferenciación dentro de

³⁵ Ver M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976 y «Lectura y lectores ... veinte años después», *Bulletin Hispanique*, XCXC, 1, 1997, pp. 19-24; R. Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, trad. M. Armiño, Madrid, Alianza, 1993; M. C. García de Enterría, «Lectura y rasgos de un público», *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 119-130; J.M. Prieto Bernabé, *La seducción de papel. El libro y la lectura en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2000.

³⁶ En el inventario se lee: «Rimas» (n.º 138), pero lo más probable es que se tratara de un ejemplar de la *Commedia*. De hecho, la edición de Pietro Bembo del poema dantesco llevaba el título de *Terze rime* (Venezia, Aldo Manuzio, 1502).

este grupo. Pese a que difícilmente podamos creer que Felipe IV leyera el rico fondo italiano de su biblioteca, hay casos donde la lectura de Dante parece segura.

Tales casos pueden explicarse a partir de dos factores: poseen obras de Dante y las leen aquellos que residieron en Italia, generalmente como embajadores de España, o que por diferentes razones tenían muchos contactos con este país. Se trataba, pues, de privilegiados que se encargaron personalmente de comprar los libros de sus bibliotecas; personajes como el Condestable Juan Fernández de Velasco, el Marqués de Priego y Hurtado de Mendoza. Este último, además, era escritor y profundo conocedor de la cultura italiana. De aquí pasamos al segundo factor que incide en la lectura de Dante. De entre los miembros de la alta sociedad, sólo los que se ocupan de cuestiones literarias y humanísticas parecen interesarse por el poeta florentino: don Diego Hurtado, desde luego, pero también figuras como Lorenzo Ramírez de Prado.

Por otro lado, tenemos unos últimos ejemplos que merecen ser comentados. Primero, el voluminoso catálogo de obras del Marqués de Montealegre. El inventario de sus obras está fechado en 1677 y, pese a que muy probablemente el Marqués no leyera todos estos libros, puede servir como resumen de las preferencias literarias del Barroco español. En él hallamos reflejado claramente el cambio de gusto con respecto al siglo anterior. De Dante aparece sólo un manuscrito de la *Commedia* traducida al castellano y comentada, en una versión parcial que incluye el *Purgatorio* y un canto y medio del *Paradiso*³⁷. Ni siquiera un ejemplar impreso. Sin embargo encontramos varias obras de Tansillo, Marino (5 ejemplares), Guarini, Tasso o Boccacini. El mismo Petrarca se ve escasamente representado: tan sólo unos manuscritos de los *Triunfos* en castellano.

Otro personaje acomodado de la época como Vincencio Juan de Lastanosa, amigo y protector de Gracián, poseyó también una rica biblioteca que, en cierta medida, puede estudiarse en paralelo con la anterior. Dante no aparece entre sus libros, pero sí lo hacen Tasso, Malvezzi, Guarini, Boccacini y Ariosto. El inventario de estos fondos fue hecho en 1684. Esta lista, junto con la del Marqués de Montealegre, cierra el Barroco y sintetiza los gustos literarios de un siglo que se aca-

³⁷ Se trata posiblemente de la versión parcial del *Purgatorio*, primer canto del *Paradiso* y parte del segundo dada por perdida y que se conserva ahora en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms/22847) (Schiff, *cit.*, p. 313).

ba. La obra de Dante no entraba en su canon.

Fijémonos ahora en las clases medias. Si Dante aparece sólo en algunas casas de nobles y poderosos, no podemos esperar encontrarlo entre las capas medias de la población. Los abogados, médicos, mercaderes no leían a Dante. Boccaccio puede hallarse entre los libros del comerciante Juan de Espinosa y Petrarca en la de una familia de abogados como los Morlanes, pero difícilmente puede ocurrir otro tanto con la *Commedia*. Si esto era esperable, sin embargo, no deja de chocarnos que tampoco los literatos y escritores tuvieran obras del florentino. Fernando de Rojas no posee obras de Dante, pero sí de Boccaccio y Petrarca. Lo mismo ocurre con Juan López Henríquez de Calatayud, traductor de Dolce, que posee obras de Petrarca, pero no la *Commedia*. También Barahona de Soto es un buen ejemplo en este sentido. El continuador del *Orlando*, dueño de varios títulos de Petrarca, Castiglione y Tasso, no tenía en su colección la obra de Dante.

Tras este repaso de catálogos e inventarios, el virtual lector de Dante en el Siglo de Oro se asocia a la figura del literato especialmente atraído por las obras italianas o, más en general, a la del humanista interesado por la literatura en vulgar. Nombres como los de Hurtado de Mendoza, Ramírez de Prado, El Inca Garcilaso, Mal Lara, Bernardino de Rebolledo, Monegro o Quevedo. Gente culta, preparada y bien introducida en la literatura italiana. Y aun dentro de esta categoría tenemos claras excepciones como las de Alonso de Barros y Cristóbal de Salazar.

El humanista, en el sentido estricto del término, entiende que la única literatura digna de ser llamada tal es la clásica, griega y latina. Por ello no nos sorprende no encontrar a Dante, ni a otros poetas en lengua vulgar, en las estanterías de eruditos como Gómez de Castro, Rodrigo Caro, León de Castro o Juan de Vergara, canónigo erasmista de Toledo. Petrarca y Boccaccio pueden aparecer de vez en cuando, representados por sus escritos en latín. A Dante se le conocía, sin embargo, casi únicamente por su obra en italiano, y esto hace que quede excluido de sus lecturas.

El modelo cultural del humanista es, pues, muy rígido y selectivo³⁸. Frente a éste, surge en el siglo XVI un nuevo modelo representado por el que podríamos llamar 'humanista vulgar', tomando prestado el término acuñado por Giuseppe Toffanin³⁹. Herrera, con sus anotaciones

³⁸ M. Chevalier, «La cultura del gentilhomme en la España del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, xcvii, 1, 1995, pp. 341-345.

³⁹ G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1960⁶.

a Garcilaso, se impone como el nuevo erudito dominador tanto de la cultura clásica como de la vernácula⁴⁰. El paso de las anotaciones del Brocense a las de Herrera ejemplifica elocuentemente esta nueva apertura (empobrecimiento según otros) de la cultura⁴¹. De aquí se desprende una de las claves que explican la marginación de Dante en el Siglo de Oro. La *Commedia* ya no es leída mayoritariamente por los escritores españoles, sino por los nuevos humanistas abiertos a la cultura en lengua vulgar.

Las lecturas de los humanistas, en general, están dirigidas hacia el saber y el estudio. Tal objetivo no es el primordial en las lecturas de los escritores 'profesionales'. Ello implica una importante diferencia en cuanto a cultura y conocimientos literarios. El poeta lee, entre otras cosas, para hacerse con modelos dignos de ser imitados, como práctica necesaria antes del acto de escribir⁴². Pero Dante ya no es alimento de poetas. El escritor florentino en el siglo XVI, y más en el XVII, es un autor para ciertas minorías culturales, que lo utilizan como fuente de erudición y no de inspiración. De hecho, inclusive aquellos humanistas vulgares que se dedicaban también a componer versos, como Hurtado de Mendoza o Herrera, parecen haber leído la *Commedia* más con un interés filológico que buscando pasajes para imitar. Desde luego, los tercetos de Dante no dejaron demasiadas huellas en sus obras líricas. Como tampoco influyeron en la poesía de Quevedo quien, sin embargo, reelaboró varios elementos del *Inferno* en sus *Sueños*. Por lo tanto, una de las excepciones más importante por lo que respecta a la imitación dantesca en la España del Siglo de Oro viene por el camino de la prosa y no de la lírica.

Si ahora combinamos estos datos con los que nos aportaban las citas de Dante en algunas obras del Siglo de Oro, obtenemos un cuadro más completo sobre la difusión de la *Commedia* en España. El poeta florentino no dejó de leerse completamente en el Siglo de Oro. Sencillamente, se leyó menos y se dirigió preferentemente a un público de huma-

⁴⁰ Otra figura fundamental, en este sentido, es también Fray Luis de León quien: «quiso ser, y lo fue, el primer poeta humanista español en lengua vulgar» (Blecua, «El entorno poético de Fray Luis», p. 99).

⁴¹ «las ediciones del Brocense eran lectura para universitarios, quienes por supuesto sabían latín, mientras que la de Herrera, en la que todas sus citas latinas estaban traducidas al español, se destinaba sobre todo a los nuevos ricos que andaban por Sevilla y que querían adquirir en español los elementos de una alta cultura poética, aunque no supieran latín» (E.L. Rivers, «La poesía culta y sus lectores», *Edad de Oro*, 12, 1993, p. 272).

⁴² V. Infantes, «En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600)», *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 141-142.

nistas vulgares y especialistas – y también de pseudo-especialistas que lo citaban de segunda mano – como Hurtado de Mendoza, Herrera, Quevedo, Viana, Fernández de Oviedo o Vitoria.

La conclusión de Hutton aplicada a la literatura española es por lo tanto válida: ‘We conclude then that the influence of Dante in Spain was potent but not popular’⁴³. Dante en España fue un autor para minorías. Unas minorías que en el siglo XV aún lo leían en italiano, pero que con la entrada en el siglo XVI se fueron acercando a él mayoritariamente a través de la parcial traducción de la *Commedia* – limitada al *Inferno* – de Fernández de Villegas⁴⁴. Dante era una autoridad reconocida, pero escasamente leída. Pocos se acercarían a la versión castellana del *Infierno*, menos aún a la versión integral italiana de la *Commedia*.

Rodrigo Cacho Casal

Universidad de Santiago de Compostela

Apéndice

Bibliotecas privadas del Siglo de Oro

NOBLEZA Y CLASE ALTA

S. XVI

1. **Reina Isabel** (D. Clemenín, «Biblioteca de la Reina Isabel», *Memorias de la Real Academia de la Historia*, 6, 1821, pp. 431-481).
2. **Duque de Calabria** (V. Vignau, «Inventario de los libros del Duque de Calabria», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4, 1874, pp. 7-10, 21-25, 38-41, 54-56, 67-69, 83-86, 99-101, 114-117, 132-134).
3. **Marqués del Cenete** (F.J. Sánchez Cantón, *La biblioteca del Marqués del Cenete, iniciada por el Cardenal Mendoza (1470-1523)*, Madrid, CSIC, 1942).
4. **Duque de Béjar** (A. Redondo, «La bibliothèque de don Francisco de Zúñiga, Guzmán y Sotomayor, troisième duc de Béjar (1550?-1544)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 3, 1967, pp. 147-196).
5. **Antonio de Rojas** (P.M. Cátedra García, «La biblioteca del caballero cristiano don Antonio de Rojas, ayo del príncipe don Carlos (1556)», *Modern Language Notes*, 98, 1983, pp. 226-249).

⁴³ Hutton, *cit.*, p. 124.

⁴⁴ «un primer italianismo español, bilingüe y dantófilo, que se desarrolla en el Cuatrocientos, contrapuesto al segundo, maduro y fructífero italianismo del siglo XVI, ya exclusivamente castellano y cuyo modelo italiano es Petrarca en vez de Dante» (Arce, «Dante y el Humanismo español», p. 186).

6. **Marqués de Priego** (M.C. Quintanilla Raso, «La biblioteca del marqués de Priego (1518)», en *La España Medieval. Estudios dedicados al profesor D. Julio González González*, Madrid, Universidad Complutense, 1980, pp. 347-382).
7. **Francesc Cerezo** (P. Berger, «Las bibliotecas nobiliarias de la parroquia de San Andrés de Valencia (1477-1577)», *Bulletin Hispanique*, xcvi, 1, 1995, pp. 375-383).
8. **Diego Hurtado de Mendoza** (A. González Palencia, E. Mele, «La biblioteca de Mendoza», en *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto de Valencia de D. Juan, 1943, iii, pp. 481-572).

S. XVII

9. **Marqués de Montealegre** (J. Forradellas, «La biblioteca poética del conde de Villaumbrosa», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 48, 1972, pp. 359-405; y *Museo o Biblioteca selecta de el Exc^{mo} Señor Don Pedro Nuñez de Guzman*, Madrid, J. de Paredes, 1677).
10. **Conde de Gondomar** (M. Serrano y Sanz, «Libros manuscritos o de mano [de la biblioteca del conde de Gondomar]», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8, 1903, pp. 65-68, 222-228, 295-300).
11. **Bernardino de Mendoza** (J.M. Laspéras, «Los Libros de Bernardino de Mendoza (1540 [41]-1604)», *Bulletin Hispanique*, xcxc, 1, 1997, pp. 25-39).
12. **Duquesa de Béjar** (T.J. Dadson, «Inventario de los libros de Doña Brianda de la Cerda y Sarmiento duquesa de Béjar (1602)», *Bulletin Hispanique*, 95, 1993, pp. 525-539).
13. **Condestable Juan Fernández de Velasco** (G. de Andrés, «La biblioteca manuscrita del condestable Juan Fernández de Velasco (1613)», *Cuadernos Bibliográficos*, 40, 1980, pp. 5-22).
14. **Conde-Duque de Olivares** (B.J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968, iv, pp. 1479-1527; G. de Andrés, «Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices», *Cuadernos Bibliográficos*, 28, 1972, pp. 131-142; 30, 1973, pp. 5-73).
15. **Rey Felipe IV** (*Indice de los libros, que tiene Sv Magestad en la Torre Alta deste Alcazar de Madrid*, 1637; Biblioteca Nacional de Madrid, Ms/18791).
16. **Marqués de Mondéjar** (G. de Andrés, «La bibliofilia del marqués de Mondéjar (1708) y su biblioteca manuscrita», en *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, FUE, 1977, pp. 583-602).
17. **Lorenzo Ramírez de Prado** (J. de Entrambasaguas, *La biblioteca de Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC, 1943, 2 tomos).
18. **Juan de Lastanosa** (K.L. Selig, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracián*, Genève, Droz, 1960).

19. **Protonotario Agustín de Puñonrostro** (Marqués del Saltillo, «Bibliotecas, librerías e impresores madrileños del siglo XVII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 54, 1948, pp. 257-260).

CLERO

S. XVI

20. **Pedro Ponce de León, obispo de Plasencia** (P.G. Antolín, «La librería de D. Pedro Ponce de León, obispo de Plasencia», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 20, 1909, pp. 371-400).
21. **Obispo Juan Bernal Díaz de Luco** (T. Marín, «La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco (1495-1556)», *Hispania Sacra*, 5, 1952, pp. 263-326; 7, 1954, pp. 47-84).
22. **Arzobispo Carranza** (J.I. Tellechea Idígoras, «La biblioteca del arzobispo Carranza», *Hispania Sacra*, 16, 1965, pp. 459-499).
23. **Canónigo Bartolomé Llorente** (P. Galindo Romero, «La biblioteca del canónigo Bartolomé Llorente (1587-1592)», *Revista Zurita*, 1, 1933, pp. 63-78, 137-152, 279-288, 321-334).
24. **Canónigo Juan de Vergara** (J.M. Laspéras, «La biblioteca del doctor Juan de Vergara», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, 1976, pp. 337-351).

S. XVII

25. **Juan de Ribera, arzobispo de Valencia** (V. Cárcel Ortí, «El inventario de las bibliotecas de San Juan de Ribera, en 1611», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 39, 1966, pp. 319-379).
26. **Don Pedro Gregorio y Antillón, obispo de Huesca** (J.L. Barrio Moya, «Los libros y las obras de arte de Don Pedro Gregorio y Antillón, Obispo de Huesca de 1686 a 1707», *Argensola*, 89, 1980, pp. 5-53).
27. **Don Diego de Arce y Reinoso, obispo e Inquisidor General** (*Catálogo General de la Librería del Excelentísimo Señor Don Diego de Arce Y Reynoso, Obispo, Inquisidor General en todos los Reynos, y Señoríos de Su Magestad*, Madrid, Melchor Sánchez, 1666; Biblioteca Nacional de Madrid, en Ms/11615, fols. 119-174 a lápiz).

ACOMODADOS Y CLASE MEDIA

Humanistas y escritores

S. XVI

28. **Juan López Henríquez de Calatayud** (N. Alonso Cortés, «El traductor de Ludovico Dolce», en *Miscelánea vallisoletana*, Valladolid, Miñón, 1955, I, pp. 629-645).
29. **Fernando de Rojas** (F. del Valle Lersundi, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 16, 1929, pp. 366-388; S. Gilman, M.J. Ruggerio, «Rodrigo de Reinoso and *La Celestina*», *Romanische Forschungen*, 73, 1961, p. 255 n. 2).
30. **Alvar Gómez de Castro** (F. de B. San Román, «El testamento del humanista Alvar Gómez de Castro», *Boletín de la Real Academia Española*, 15, 1928, pp. 543-566).
31. **Juan de Mal Lara** (F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 192-213).
32. **Cristóbal de Salazar** (J.M. Laspéras, «La biblioteca de Cristóbal de Salazar, humanista y bibliófilo ejemplar», *Criticón*, 22, 1983, pp. 5-132).
33. **Alonso de Santa Cruz** (C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, Tipografía de las Huérfanas, 1891-1907, III, pp. 474-478).
34. **León de Castro** (A. Rojo Vega, «El Maestro León de Castro (1585). La biblioteca de un humanista», *Perficat*, 21, 1997, pp. 55-87).
35. **Luis Barahona de Soto** (F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio bibliográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, RAE, 1903, pp. 520-551).

S. XVII

36. **Gonzalo Correas** (L.E. Rodríguez-San Pedro Bezares, «El humanista Gonzalo de Correas y su biblioteca salmantina (1631). Apunte valorativo», *Studia Historica (Historia Moderna)*, 4, 1986, pp. 93-101).
37. **Rodrigo Caro** (J.P. Étienvre, «Libros y lecturas de Rodrigo Caro», *Cuadernos Bibliográficos*, 38, 1979, pp. 31-106).
38. **Bernardino de Rebolledo** (M.C. Casado Lobato, «La biblioteca de un escritor del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo», *Revista de Filología Española*, 56, 1973, pp. 229-328).
39. **Alonso de Barros** (T.J. Dadson, «La biblioteca de Alonso de Barros, autor de los *Proverbios Morales*», *Bulletin Hispanique*, 89, 1987, pp. 27-53).
40. **El Inca Garcilaso de la Vega** (J. Durand, «La biblioteca del Inca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, pp. 239-264).
41. **Francisco de Quevedo** (Cacho Casal, *op. cit.*).

Profesiones liberales
S. XVI

42. **Juan de Herrera** (F.J. Sánchez Cantón, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, CSIC, 1941).
43. **Juan de Espinosa** (G. Lohmann Villena, *Les Espinosa, une famille d'hommes d'affaires en Espagne et aux Indes à l'époque de la colonisation*, Paris, SEV-PEN, 1968, p. 34).
44. **Agustín de Morlanes** (M. Bataillon, «La librería del estudiante Morlanes», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, I, pp. 329-347).

S. XVII

45. **Pedro de Párraga** (Marqués del Saltillo, *op. cit.*, pp. 261-263).
46. **Luis Román** (*Ibid.*, pp. 263-266).
47. **José de Arroyo** (J.L. Barrio Moya, «Los libros del arquitecto José de Arroyo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 81, 1978, pp. 825-834).
48. **Teodoro Ardemáns** (M. Agulló y Cobo, «La biblioteca de don Teodoro Ardemáns», en *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, FUE, 1977, pp. 671-682).
49. **Juan Bautista de Monegro** (F. Marías, «Juan Bautista de Monegro, su biblioteca y *De divina proportione*», *Academia*, 53, 1981, pp. 91-117).
50. **Juan de Arfe** (J.L. Barrio Moya, «El platero Juan de Arfe Villafañe y el inventario de sus bienes», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19, 1982, pp. 23-32).

LA PASTORA DE MANÇANARES Y DESDICHAS
DE PÁNFILO (MS. 189 BNM).
UN LIBRO DE PASTORES DESCONOCIDO¹

0. *Introducción*

La lista de títulos pertenecientes a lo que hoy podríamos calificar de género pastoril – a pesar de las implicaciones, a veces peligrosas, del empleo de este término – parece estar cerrada desde hace tiempo. El número de obras que la componen varía a veces por la falta de acuerdo en cuanto a los criterios de pertenencia o no al género. La dificultad se presenta especialmente en aquellos libros aparecidos en el siglo XVII, que mezclan en su interior, junto a narraciones pastoriles, relatos y elementos extraídos de diferentes modalidades genéricas narrativas, ya sea la bizantina, la novela corta e incluso la caballeresca; pero, por encima de esto, siempre se han barajado los mismos títulos y se ha entendido que esta moda la inicia Jorge de Montemayor con *Los siete libros de la Diana* y la concluye, de alguna manera, Gonzalo de Saavedra, en 1633, con *Los pastores del Betis*². Francisco López Estrada, Víctor Infantes y Javier Huerta Calvo, en su *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*³, señalan un total de 49 títulos, incluyendo también aquellas continuaciones que se llevaron a cabo en el siglo XVIII y alguna obra escrita en el XIX. Sin embargo, sería conveniente prescindir de muchos de ellos al tratar de trazar los límites – no sólo temporales, sino también temáticos – de este género durante el Siglo de Oro, pues, por ejemplo, los aparecidos en los siglos XVIII y XIX sólo se podrán considerar un vestigio de lo que fue el género. Habría que reconsiderar también el incluir obras en las que prima el elemento

¹ Este artículo es una síntesis de un trabajo mayor presentado como tesis doctoral en la Universidad de Alcalá (2003): Cristina Castillo, *Edición y estudio del libro de pastores “La pastora de Mançanares” (Ms. 189 BNM). Evolución, derivación y decadencia del género. La novela se publicará próximamente en la colección “Textos recuperados” de la Universidad de Salamanca.*

² Idea planteada por Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974 y aceptada, en parte, hoy día.

³ Madrid, Universidad Complutense, 1984.

bizantino sobre el pastoril, como sucede en las *Auroras de Diana*, escrita, tal y como se dice en el prólogo, «al estilo de Heliodoro» por Pedro de Castro y Anaya (Madrid, 1632), del mismo modo que ocurre en *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (1620), o en *Rosselauro y Francelisa*, de Antonio de Aguiar y Acuña. Sería necesario, al mismo tiempo, replantearse la pertenencia a este *corpus* de aquellas obras más bien pertenecientes a lo que se ha llamado novela cortesana y que respondería mejor al epígrafe de novela corta, como *Méritos disponen premios*, de Fernando Jacinto de Zurita (Madrid, 1654); las de corte caballeresco, tal como sucede en *La Criselía de Lidaceli*, del Capitán Flegentonte (1609); o aquellas en las que lo propiamente pastoril es sumamente tenue. En estos últimos ámbitos habría que incluir la *Soledad entretenida*, de Juan de Barrionuevo y Moya (*I*, Écija, 1638 y *II*, Valencia, 1644); *Amor con vista*, de Juan Enríquez de Zúñiga (1625), o *La silva curiosa*, de Julián Íñiguez de Medrano (París, 1608).

De manera que ese *corpus* presentado en la citada *Bibliografía de los libros de pastores*, aunque revisado⁴, ni mucho menos se puede considerar definitivo. Desconocemos el número de obras con semejante temática que sirvieron de entretenimiento a los lectores – entre los que se encontraba seguramente una considerable representación femenina – en la España de los siglos XVI y XVII, y la distancia temporal que nos separa hace suponer que los títulos conservados y de los que tenemos noticia no son muestra suficiente de aquella realidad literaria, sino tan sólo un vestigio de una realidad mayor, que el tiempo ha destruido u ocultado. Un claro ejemplo de ello es la obra que lleva por título *La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo*. Un pequeño manuscrito – hoy conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 189), procedente de la colección de J.I. Fajardo–, que ha permanecido casi ignorado durante siglos y que, sin lugar a dudas, mucho nos puede decir sobre el devenir histórico de los libros de pastores.

Su existencia no ha pasado desapercibida a investigadores de la talla de Margit Frenk y José María Alín, quienes vieron en él, sobre todo, una fuente más de la que extraer material para sus repertorios de la lírica tradicional⁵, pues esta curiosa obra alberga, en su interior, una importante muestra de versos considerados populares o semipopulares,

⁴ En mi tesis doctoral ofrecí un catálogo de 26 títulos, aquellos que considero que podrían considerarse pastoriles con mas propiedad, aunque no eludo las dificultades que, en ocasiones, se presentan a este respecto. Vid.,

⁵ Me refiero al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987; y al *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, respectivamente.

tales como “La noche de San Juan, moças, / bámonos a coger rosas; / mas la noche de San Pedro, / bamos a coger eneldo” o “¡Oh, quién pudiesse hazer, oh, quién hiziese / que no quiriendo amar, aborreciese”. Poco más se ha dicho de ella, salvo aquellas descripciones que el bibliógrafo Bartolomé José Gallardo hizo en su *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*⁶, o las incluidas en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*⁷ y tiempo después en el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*⁸.

En sus páginas no se esconde ninguna joya del arte literario, sin embargo sus versos hablan sin cesar de lo que fue y, sobre todo, de lo que llegó a ser el género formado por aquellos libros que nos presentan a pastores sumamente acartonados, amantes y poetas por naturaleza, sumisos a los designios de la poderosa Fortuna que los condena a sufrir por amor, pero que, de forma paradójica, los engrandece como amantes. Merece, además, que se le preste atención por otra serie de factores. En primer lugar por ser un texto único; por estar manuscrito cuando todos los ejemplares que conocemos de libros de pastores se conservan impresos; por diversos tintes paródicos desperdigados a lo largo de sus páginas; y, además, porque todo él está construido bajo el molde del verso.

Nada más abrir las páginas del libro nos adentramos, sin excesivos preámbulos, en la narración de los infortunios amorosos de un pastor de nombre Pánfilo, al que siempre acompaña el adjetivo «desdichado». Su gran amor es Amarilis, pastora inconstante, materialista y desleal, que no duda en romper las promesas que le hace a Pánfilo atraída por los bienes del viejo, pero rico, pastor Riselo. Como herencia de los libros de caballerías, aparecen dos personajes que podríamos calificar de sobrenaturales (en un sentido profano), Neptuno y su hija la ninfa, quienes se hacen los enconradizos con el protagonista no tanto para ayudarle, principal fin de estos personajes en las novelas pastoriles, sino más bien para pronosticarle males mayores. Sobre este breve esquema argumental se construye la obra, cuyo principal sentimiento, como no podía ser menos, es el amor; pero *La Pastora de Mançanares* no se limita a describirle (lo que es tema de todos los libros de pastores), sino que lo

⁶ Madrid, Rivadeneyra, 1863-1889, 4 vols. (Red. facsimilar en Madrid, Gredos, 1968), tomo I, pp. 991-995.

⁷ Madrid, Ministerio de Educación Nacional-Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953, tomo I.

⁸ Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Universidad Autónoma-Arco, 1998.

analiza en sus consecuencias negativas. Pánfilo será víctima del ciego amor que siente por Amarilis. El amor se convertirá en un sentimiento pernicioso que, en modo alguno, ennoblece al amante, sino que lo ridiculiza puesto que le afecta tanto física como psicológicamente. La historia de este pastor es la del amor que degenera en enfermedad. En esta obra, hay que dejar claro, los que sufren más no son los mejores⁹; el sufrimiento no engrandece al amante, sino que lo aniquila, al menos psicológicamente. La sospecha, el engaño, los celos exacerbados, las manifestaciones de una violencia grotesca o la sola presencia de la cárcel son elementos que nos sitúan ante un particular mundo pastoril que hace fluctuar al lector entre la risa y la compasión, actitud y sentimiento que se aúnan, a lo largo de toda la obra, en el personaje de Pánfilo.

Este escueto argumento se organiza de acuerdo a dos divisiones estructurales. La primera que salta a la vista es la establecida en Libros – en este caso en cuatro –, pero existe una división ulterior en Cantos. Esta última posee una mayor importancia que la anterior, pues es la que organiza temáticamente la obra. Sin embargo, este hecho, unido a la escritura total de la novela en verso no es, en absoluto, habitual en los libros de pastores; se asocia, por el contrario, a la épica culta, a la que *La pastora de Mançanares* parece remitir indirectamente, estableciendo un vínculo inusual hasta ahora. Con este ámbito literario comparte varios aspectos formales y estructurales relativos a la organización en cantos y también al modo en que el narrador interviene a lo largo de éstos y de manera especial al final de cada uno de ellos para anticipar el siguiente. Así sucede con la obra del italiano Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, y con la epopeya española que más resonancia tuvo, *La Araucana* de Alonso de Ercilla (publicada en tres partes en 1569, 1578 y 1589 respectivamente), que cuenta con treinta y siete cantos al final de cada uno de los cuales el narrador interviene para anunciar el siguiente

<i>La Araucana</i>	<i>La pastora de Mançanares</i>
En el siguiente y nuevo canto os pido me deis vuestro favor y atento oído ¹⁰ .	el discreto letor descanse un tanto mientras escribo el benidero canto ¹¹ .

⁹ Invirtiendo la conocida frase de *La Diana* de Montemayor: «los que sufren más son los mejores»: ed. F. López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 247.

¹⁰ *La Araucana*, vol. II, final canto XXIII.

¹¹ vv. 4294-95.

En *La pastora de Mançanares* este narrador da un paso más, puesto que no sólo anticipa la noticia de hechos que pronto sucederán, sino que llega a juzgar determinadas actitudes de los protagonistas erigiéndose en juez de lo que allí sucede: «¡Quién le digera a Pánfilo el engaño / y que estaba ignorante de su daño!»¹², «¡Oh, bil necesidad, qué infame eres, / pues hazes que se rinda a tu bileça / una muger que puede, entre mugeres, / tener corona de oro en la cabeça!»¹³.

No obstante, el punto más importante en el proceso narrativo se produce cuando ese narrador omnisciente que habla en tercera persona cede la palabra a Pánfilo para que sea él quien – a petición de la Ninfa – relate su propia historia. Lo hará en forma de romance, al estilo de las relaciones de comedias¹⁴.

1. Autoría y datación

Uno de los principales obstáculos que se presentan en el estudio de esta obra es la determinación de su autoría y de su fecha de redacción. En cuanto al primer asunto, sólo sabemos lo que se afirma en una de las primeras páginas: «Compuesto por Dn. Antonio de los Caramancheles». Identidad que se nos escapa por completo. Los escasos datos que poseemos ponen en tela de juicio su veracidad y hacen barajar la hipótesis de que se trate de un pseudónimo. Ni la *Bibliografía de la literatura hispánica*, de Simón Díaz, ni otros diccionarios e inventarios de literatura recogen a tal autor. Las sombras de la duda planean sobre este peculiar nombre, sin que podamos encontrar fácil solución. En el siglo XVIII, el nombre de Caramanchel fue usado por algunos críticos

¹² vv. 1614-15.

¹³ vv. 1209-12.

¹⁴ En lo que respecta a *La pastora de Mançanares*, véase mi artículo “¿Una relación de sucesos en una novela pastoril?”, *Actas del III Seminario Internacional para el estudio de las relaciones de sucesos*, Cagliari-Alcalá de Henares, Universidad (en prensa). Sobre las relaciones de sucesos en general véase Augustín Redondo, “Relación y crónica, relación y ‘novela corta’. El texto en plena transformación”, *L’écrit dans l’Espagne du siècle d’or. Pratiques et représentations*, Publications de la Sorbonne-Universidad de Salamanca, 1998, pp. 179-192, especialmente 188 y ss.; “Prosa didáctica y pliego suelto poético hacia 1570: Antonio de Torquemada y Cristóbal Bravo frente a un ‘caso’ incorporado a la posterior leyenda de don Juan Tenorio”, *Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera*, Bilbao, Universidad de Deuso, 2000, pp. 427-448 y “*La desdicha por la honra*. De la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica”, *Otro Lope no ha de haber*. Acti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, a cura di M. G. Profeti, 3 vols., Firenze, Alinea, 2000, I, pp. 159-173.

de teatro en *La Correspondencia de España*, y nos consta, además – tal y como señalan P.P. Rogers y F.A. Lapuente en su *Diccionario de seudónimos literarios españoles* – que Ricardo José Caterinéu López se escondió tras este nombre en su obra *Madrigales y elegías*, publicada en Madrid en 1913. Estos ejemplos (por otra parte, claramente anacrónicos), sin embargo sólo nos sirven para corroborar la capacidad de este término para funcionar como pseudónimo, apoyándonos en el éxito que consiguió como tal.

Pero, ¿por qué habría querido un autor de un libro de pastores esconder su verdadera identidad? ¿Acaso la historia en él contada no sólo tenía referencias reales, sino aspectos dignos de tamizar? No sería extraño suponerlo, pues novelas pastoriles como *La Arcadia* de Lope de Vega, *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, *El pastor de Iberia* de Bernardo de la Vega, o *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader, disfrazan asuntos y personajes de la vida real tras nombres e historias pastoriles que, a pesar de ello, podían resultar identificables por los lectores contemporáneos.

Si tratamos de investigar las implicaciones del término Caramanchel en la literatura, hemos de regresar al siglo XVIII. En aquel entonces existió, en Cataluña, un movimiento humorístico cuyos miembros se reunían en unos cobertizos reservados a los animales, llamados caramancheles, lo que hizo que a sus participantes se les denominara “caramanchelistas”¹⁵. Con todo, no parece factible que pudiera existir una conexión clara entre el autor de *La pastora de Mançanares* y este grupo humorístico, pues, como más adelante se verá, la redacción de esta novela pastoril debió de llevarse a cabo en el siglo XVII. Para explicar este nombre parece más probable recurrir a presupuestos toponímicos, pues de todos es sabida la importancia de la toponimia en la formación de antropónimos. El término Caramanchel podría referirse, por un proceso de trueque – no extraño entre las labiales /m/ y /b/ tan próximas desde el punto de vista fónico–, a Carabanchel, independientemente del lugar concreto al que denomine, puesto que nos consta que existieron varias poblaciones así llamadas, no sólo las conocidas en

¹⁵ Joana Escobedo, *Poesía popular catalana no religiosa del s. XVIII*, Barcelona, 1992 (tesis inédita). Joan Coromines testimonia la voz “caramanchelista” en su *Diccionari Etimològic y Complementari de la Llengua Catalana*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1992. Véase también la definición que ofrece Antoni M^a Alcover, *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Palma de Mallorca, 1980, t. II. *Caramanchelista*: «Es deia, en el segle XVIII, dels qui assistien a les festes o tertúlies de la Bordeta (Barcelona) els dies de gresca que en deien “Caramanchel”».

Madrid, sino también otra localizada en Toledo. Constancia de esa alternancia entre Carabanchel y Caramanchel nos queda en la *Atalaya de las Corónicas*, en la que Alfonso Martínez de Toledo nos habla de los «Caramancheles, cerca de Madrid»¹⁶, y también en la famosa comedia de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*. Allí el personaje del gracioso, llamado Caramanchel¹⁷, afirma que debe su nombre al lugar donde nació. Y además conservamos una relación de sucesos contenida en un pliego de cordel de la BNM que subraya esta misma idea: *Relación verdadera, y gustosa chança, en que se refiere el nacimiento, vida, y testamento del valeroso Meco: Declarase las tragedias que le passaron buyendo de Mundin su contrario: Dase cuenta como fue à Flandes por capitán de mar y tierra, y desde allí vino buyendo a Castilla [...] el qual llegó al lugar de Caramanchel y dispuso su testamento*¹⁸. Estos datos y la presencia de ese río Manzanares contribuyen a asociar al autor de esta obra con una zona geográfica concreta, ya sea por su nacimiento o porque sentía, por ella, una especial predilección, aunque, fuera como fuese, no nos sirve de mucho para reconstruir su verdadera identidad.

La principal fuente de la que podemos extraer información acerca del autor es una «Carta dedicatoria» que, a modo de prólogo, cumple con muchos de los tópicos asignados a los preliminares durante el Siglo de Oro. Difícil, por no decir imposible, sería conocer el sentido con que fue escrita esta obra. Es muy probable que, como en muchas de las novelas pastoriles, hubiese – escondida tras el disfraz pastoril – alguna verdad en ella. La carta dedicatoria despista. Está dirigida a un «Excelentísimo señor» del que no se da el nombre y una primera persona habla desde un presente para evocar un pasado, en una técnica similar a la empleada por el autor del *Lazarillo*, aunque en este caso la obra está narrada en tercera persona. No existe, por tanto, un deseo consciente y deliberado de establecer una conexión entre el autor del prólogo y Pánfilo, protagonista de los hechos. Si bien es cierto que el lector inevitablemente establece una vinculación entre ambos a partir de lo dicho en el prólogo y lo corroborado en la obra, pues Pánfilo es traicionado, engañado, le perseguirá la justicia, y será encarcelado en

¹⁶ Ed. James B. Larkin, Madison, 1983, f. 273v.

¹⁷ «Tirso es aficionado en su teatro a designar a los graciosos con nombres de lugar. De ahí Caramanchel, cita literaria del villorio de Madrid»: Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990, p. 49.

¹⁸ BNM VE/502-46. *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional [siglo XVIII]*, ed. María Cruz García de Enterría, Julián Martín Abad e Isabel Ruiz de Elvira, Madrid, Biblioteca Nacional, 1998, n° 829.

dos ocasiones, en una de las cuales sufrirá alguna vejación. Padecimientos de los que también habla el autor en la carta dedicatoria. Aunque bien es verdad que la posibilidad de conexión entre ambos (narrador y protagonista) queda en el aire sin más pruebas que las aducidas para corroborarlo.

[...] y si puede haver algún consuelo en mis trabajos, es el aberme, vuestra excelencia, embiádome a bisitar con su camarero y recibir un papel de mano de vuestra excelencia, por el cual supe cómo vuestra excelencia gustaba que le escribiesse mi suceso y la caussa de mi prission estando en ella. Y assí lo principal, por corresponder a las muchas y grandes obligaciones que a vuestra excelencia debo y pienso deber todos los días que este su menor criado bibiere, quise, para que causase a vuestra excelencia más entretenimiento, este pequeño libro, más con deseo de acertar que de escribir los leantados bersos de Homero, el artificio del Petrarca, el modo de Garcilasso, lo enrincado de Góngora, los conceptos de Ledesma, lo satírico de Quebedo, y lo blando y apacible de Lope, y lo tierno y regalado de Pesquera [...]. Lo segundo, señor, este libro le intenté y propuse hazerle por allarme tan perseguido y combatido de tantas partes; escurecida la berdad de mis honrados pensamientos; tan mal pagada una boluntad, todos a morderme las vistiduras; benderme mis amigos, mis enemigos beberme la sangre; la justicia, con siniestra información nacida de una falsa disculpa, contra mí conjurada; aossado de los pressos, perseguido de los galietos; y finalmente en la cárcel.

El resto de elementos paratextuales si no contribuyen a descubrir algo más sobre el autor, sí que son útiles para conocer y comprender mejor lo que en su obra se cuenta. Me refiero a un «Soneto al lector» y a una redondilla, que aparecen junto a la «Carta dedicatoria», y a ocho «Décimas a Pánfilo. Un lector», que aparecen una vez terminada la obra como opinión acerca del comportamiento del protagonista.

Al margen de la posible identificación entre autor, narrador y protagonista, el texto plantea muchas dudas en el proceso de identificación de ese tal Antonio de los Caramancheles. Es posible postular una vinculación entre el anónimo autor de *La pastora de Mançanares* y Lope de Vega, bien por pertenencia al círculo de escritores que le rodeaban o por simple admiración. Esta hipótesis vendría avalada por el empleo de seis de sus composiciones, algunas procedentes de *La Arcadia*, pero también por el mismo argumento de la obra, pues tan sólo Lope de Vega planteó el esquema narrativo de su libro de pastores sobre un único caso de amor, como sucede aquí. De cualquier modo, poco más que suposiciones se pueden aducir al respecto.

No menos dificultosa resulta la carencia de una fecha que sitúe la obra de manera clara en el tiempo. Todos los catálogos que dan noticia de este manuscrito coinciden en datarlo en el siglo XVII, unos con ma-

yor precisión que otros. Bartolomé José Gallardo lo hace en función del tipo de letra empleado; el *Inventario General de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, no aduce razón alguna; mientras que el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* lo sitúa en torno al año de 1660 por referencias internas a las que alude vagamente¹⁹. No se puede afirmar esta hipótesis tan precisa por la carencia de datos, aunque tampoco podemos negarla.

Tan sólo algunas referencias históricas internas – en muchos casos imprecisas, como la alusión a la «casa de campo» que el «rey Philipo... á fabricado», al que se cita en cinco ocasiones–, cuestiones paleográficas y un tratamiento novedoso de lo pastoril nos inducen a pensar que pudo ser redactada en el primer cuarto del siglo XVII, lo que se podría corroborar por medio de algunas de las composiciones incluidas y de las que se conoce la fecha exacta o aproximada. Es el caso de la cita de los *Conceptos espirituales*, de Ledesma, en la «Carta dedicatoria», aparecidos respectivamente en 1600, 1608 y 1612; también de una referencia indirecta que se hace dentro de la composición que comienza «¿Para qué quieres, Pedro, / capote y sayo nuevo?» a San Isidro Labrador, beatificado en 1619 y canonizado en 1622 («iremos al santo / labrador del cielo»²⁰); y de la conocida ensalada de Góngora, «Apeóse el caballero», que ocupa en *La pastora de Mançanares* los versos 1994-2099, y que ha sido fechada por Antonio Carreira en 1610²¹. Datos todos éstos que ponen el punto de partida para una hipotética datación de esta obra, como muy pronto, en el tercer decenio del siglo XVII.

2. Descripción del manuscrito

La Pastora de Mançanare es, hasta ahora, el único libro de pastores que se nos ha conservado manuscrito. Su humilde aspecto lo haría pasar desapercibido. Se presenta en un formato 8º, habitual en estas obras, y está encuadrado en pergamino (152 x 112 mm) con un dibujo de animal en el lomo y con los cantos dorados. Tiene 256²² folios

¹⁹ cit., pp. 10-12.

²⁰ vv. 2945-48.

²¹ En su edición de los *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, Vol. II, nº 62.

²² Hay un error de numeración en el folio final numerado como 257 cuando el que le corresponde es el 256.

de papel cosidos (148 x 104 mm), escritos en recto y vuelto y numerados en la parte superior derecha del recto. En este mismo lugar quedan huellas, no muy apreciables a simple vista, de una numeración no referida a los folios sino a la organización de éstos en cuadernos, lo que remite sin lugar a dudas a la fase de creación del códice. Queda también constancia del proceso de copia a través de algunos errores que se han querido enmendar tachándolos, o por medio de estrofas en las que falta algún verso.

Está escrito con una letra que podemos considerar humanística, muy cuidada en los primeros versos y más proclive a la cursividad según avanzan las páginas, sin dejar, por ello, de ser inteligible. Se ha utilizado tinta roja y negra, la negra para el grueso del texto y la roja para marcar los libros.

El manuscrito, en general, se conserva en buen estado, salvo en el primer folio, donde se encuentra el Soneto, pues el estar roto en varias partes impide la correcta lectura, teniendo que acogernos a conjeturas y suposiciones para completar el sentido. Y asimismo en algunas páginas aparecen manchas de humedad y restos de hojas cortadas, lo que curiosamente no está relacionado con el estado de conservación del manuscrito sino con el proceso de su creación. Los cortes aparecen concretamente antes de los ff. 51, 78, 95, 100, 150 y 252. Si se observa con atención se advertirá que todos ellos corresponden al bifolio en que se encuentran siete dibujos que ilustran el texto. Esto hace pensar que se introdujeron las ilustraciones una vez organizado el libro en cuadernos y sólo posteriormente se cortó aquella parte del folio que quedaba en blanco; de ahí que aquellos cuadernos que incluyen una representación pictórica presenten un folio más.

La presencia de estos siete dibujos, hechos a mano, y distribuidos no arbitrariamente a lo largo de la obra, como ilustraciones de algunos pasajes de ésta, le confieren un atractivo especial. Todos son escenas pastoriles en las que se muestra siempre la presencia humana, ya sea de los protagonistas o de pastores indeterminados a quienes se representa en un entorno natural. El primero de ellos está situado en el folio 3r (Lamina I) cuando aún no se ha iniciado la historia. Representa a una pastora que, con gesto amable, abraza a un pastor anciano que le ofrece una bolsa de dinero, mientras con el otro brazo rechaza el ofrecimiento de un pastor joven que le tiende en su mano el corazón. Unas iniciales sobre sus cabezas los identifican como sus protagonistas: *Riselo*, *MAAmarilis*, *Pánfilo*. Y un rebaño de ovejas a los

pies de la pastora nos recuerda que estamos ante un escenario pastoril. El dibujo, en su conjunto, forma un cuadro que bien podría considerarse representación gráfica de una redondilla (con ciertos tintes misóginos) escrita en el vuelto de ese mismo folio: «¿Piensas tú que soy neblí, / que me das el corazón? / Mujer soy y este bolsón / es sustento para mí». Ambas, dibujo y redondilla, condensan de manera breve y clara el nudo argumental.

La violencia, una de las actitudes más relevantes en esta novela pastoril, aparece reflejada gráficamente en el f. 145 (Lámina VI): Pánfilo alarga su puño hacia el rostro de Amarilis, y ésta tapa su cara con un gesto de dolor. Los cayados en el suelo dan idea de la violencia de la situación. En la parte inferior, los personajes identificados como Pánfilo y Amarilis.

Uno de los más importantes dibujos es el que da comienzo al libro IV (f. 227) (Lamina VII). Ilustra el diálogo entre Riselo, Amarilis y el Amor, contenido en una tarjeta que la ninfa entrega a Pánfilo. El dibujo no es sino un escudo en el que se representa al amor encadenado al «aruor mortis». Su aljaba y su arco aparecen por el suelo. A su izquierda, la imagen de Riselo ofreciendo joyas con la inscripción «Dives vincit omnia». A su derecha, la de Amarilis con el lema «sicut *tempus* est mulier», frase que intenta mostrar la inconstancia de la mujer. Este dibujo podría entenderse como un emblema puesto que contiene todos los elementos de los que consta este género²³: aparece un cuadro, con un lema sobre él y unos versos que le preceden que podrían hacer las veces de epigrama, pues describen lo que representa la pintura:

Primero, en la targeja, estaba puesto,
 en medio de un ciprés, Amor rendido,
 y al lado, con su talle mal compuesto,
 Riselo haziendo burla de Cupido.
 Al otro lado estaba con buen gesto
 Amarilis con pecho endurecido.
 Riselo unas joyuelas la ofrecía
 y al bend[ad]o rapaz assí dezía²⁴:

y a continuación se reproduce el diálogo que da vida a los persona-

²³ Véase a este respecto, Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1996.

²⁴ vv. 7113-20.

jes dibujados en dicha tarjeta.

El primero y el último de los dibujos son los más importantes pues uno anticipa lo que ocurrirá y el otro no hace sino confirmar lo anunciado: la victoria de la riqueza sobre el amor.

Ninguno de los libros de pastores consultados en las ediciones de los ss. XVI y XVII presentan, entre sus páginas, ilustraciones más allá de capitales adornadas o de pequeños grabados, como los aparecidos en algunas de las primeras ediciones de la *Diana*, en *Los diez libros de la Fortuna de Amor*, de Antonio de Lofrasso²⁵, o en la edición de 1633 de *Los pastores del Betis*, de Gonzalo de Saavedra (1633) que incluye un mismo grabado al final del prólogo y en la última página de la obra. Sin embargo, habrá que buscar en reediciones del siglo XVIII para encontrar algunas – pocas – ilustraciones de mayor tamaño y más historiadadas: son las obras que mayor difusión tuvieron, entre ellas, la *Galatea*²⁶ y, de nuevo, también, la obra de Lofrasso²⁷. Generalmente no se trata de ricas ediciones. Aunque presenten encuadernaciones en piel, aparecen poco adornadas. Su tamaño en octavo no facilita la realización de ilustraciones. De hecho, los dos únicos ejemplos de dibujos o grabados que señalo corresponden a ediciones de un tamaño mayor. Resulta particular, por tanto, encontrar en un manuscrito olvidado como éste el testimonio que evidencia la voluntad del autor de dejar plasmada no sólo una historia sino la representación gráfica de algunos de sus momentos más o menos relevantes.

²⁵ En su edición de 1573 presenta un total de 22 grabados de pequeño tamaño.

²⁶ Vid. F. López Estrada, «Las ilustraciones de la *Galatea*, edición de Sancha, Madrid, 1784», *Revista Bibliográfica y Documental*, II, 1948, pp. 171-174.

²⁷ En la edición de Londres, 1740, llevada a cabo por el judío Pedro de Pineda, quien atraído por las sorprendentes opiniones favorables que Cervantes emite sobre esta novela en *El Quijote*, optó por editarla con diez ilustraciones correspondientes a cada uno de los diez libros en que está dividida la obra. Todos ellos representan diferentes escenas de la novela, enmarcados siempre en un escenario natural. Esta edición se puede consultar en la BNM, R/ 30833-4. Sobre la obra de Lofrasso, véanse los estudios de María A. Roca Mussons, especialmente, «Conjeturas sobre un autor, una obra y la enigmática evaluación de Miguel de Cervantes: Antonio de Lo Frasso y los *Diez libros de la Fortuna de amor*», *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 393-407.

3. *Novela en verso*

Uno de los rasgos que confiere un carácter particular a los libros de pastores, desde el punto de vista formal, es la alternancia entre prosa y verso, heredada en cierto sentido de la ficción sentimental y de la *Arcadia*, de Sannazaro. *La pastora de Mançanares*, sin embargo, está escrita completamente en verso, con un total de 8048 vv. Y a pesar de esto, la podemos calificar como novela porque predomina lo narrativo sobre lo lírico²⁸. Con todo, no existe una completa ruptura con lo acostumbrado, puesto que la alternancia de lo narrativo y lo lírico, lograda usando prosa y verso, se obtiene aquí por medio del cambio de metro.

En efecto, existe una considerable riqueza métrica que le lleva al desconocido autor a emplear, sobre la base de la octava real, tanto formas cultas como populares²⁹. Entre las primeras, algunas de conocida autoría, por ejemplo, la famosa ensalada de Góngora «Apeóse el caballero», o las décimas procedentes de la *Arcadia*, de Lope de Vega, que comienzan con el verso «Oíd groseros pastores», y algunas otras del mismo Lope que hacen sospechar que tal vez el anónimo artífice de esta obra se moviera en el círculo del Fénix. Y entre las de tipo popular³⁰, romances, romancillos, villancicos o seguidillas; algunas de estas últimas se agrupan en torno a series conocidas del tipo: «Al pasar del arroyo / te bi, morena, / pues me enamoraste, / nunca te biera»³¹.

²⁸ No es *La pastora de Mançanares* el único texto de tema pastoril escrito en verso. Miguel Botelho Carvalho escribió algunos años después de las *Prosas y versos del pastor de Cleonarda* (Madrid, 1622) un extenso poema pastoril en octavas titulado *La Filis* (Madrid, 1641), con un total de 71 octavas agrupadas en seis cantos, sin alternancia de otros versos. También Jerónimo de Arbolanche, en 1566, dio a la luz una obra pastoril titulada *Las Abidas*, en unos 11.000 versos, de varios metros, cuya estrofa fija más usada es la octava real. E incluso Lucas Rodríguez en su *Romancero historiado* incluye una *Égloga y floresta pastoril muy graciosa, de cuentos y preguntas*, escrita en diversidad de metros, también con predominio de la octava. Pero en todas ellas domina lo lírico sobre lo narrativo, a diferencia de lo que sucede en *La pastora de Mançanares*.

²⁹ Sobre todo algunos de los estribillos de estas composiciones, tal y como nos lo ha hecho ver Margit Frenk en su valiosísimo *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*.

³⁰ C. Castillo Martínez, «Texto y contextos para tres canciones populares de *La pastora de Mançanares* y *desdichas de Pánfilo* (siglo XVII)», *Actas del II Congreso Internacional Lyra Minima Oral. Los géneros breves*, ed. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Maser y José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Universidad, 2001, pp. 139-146.

³¹ vv. 5996-99.

4. «*Omnia dives vincit*»

No sólo los aspectos materiales o formales ponen un punto de disensión entre esta novela y los primeros títulos pertenecientes al género. Si analizamos su contenido, advertiremos multitud de disonancias que hemos de considerar una importante y chocante ruptura en el horizonte de expectativas del lector. Difícil, por no decir imposible, resulta saber a qué número de personas pudo llegar esta obra, si es que se difundió y no quedó tan sólo como capricho de un desconocido escritor y de la que, por casualidades del destino, ha llegado una copia hasta nosotros.

El principal aspecto discordante es, sin duda, el amor. Este sentimiento, que da sentido a todas las novelas pastoriles en su consideración de todopoderoso, se torna en esta obra en víctima de otros valores, considerados ahora más importantes, como el dinero. Se proclama a lo largo de toda *La pastora de Mançanares*, desde esa redondilla del principio:

¿Piensas tú que soy neblí,
que me das el corazón?
Mujer soy y este bolsón
es sustento para mí.

Pero donde queda más patente es en la ya descrita Lámina VII. El dibujo, construido a manera de un emblema, aparece encabezado por el lema «*Omnia dives vincit*» que echa por tierra el tan traído y llevado «*Omnia vincit amor*», últimas palabras de Galo antes de que den fin las *Bucólicas*, de Virgilio, sobre las que se han sustentado las bases doctrinales del sentimiento amoroso en el género instaurado en la Península por Montemayor. Pero la subversión de esta famosa frase no parece ser exclusiva del misterioso autor de *La pastora de Mançanares*, puesto que, ya desde la Edad Media, circulaban conclusiones de la frase de Virgilio no con “et nos cedamus amori”, sino con “sed nummus vincit amorem”³².

El interés por lo material se asocia, en todo momento, a la mujer, en concreto a Amarilis. Su supuesto amor por Pánfilo queda relegado por la aparición “en escena” de Riselo quien, aunque viejo, puede ofrecerle todas sus posesiones, que no parecen ser pocas. Así se le di-

³² Vid. H. Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, I-IV, Göttingen 1963-67, n° 20099.

buja en el escudo, con las manos rebosantes de joyas y de dineros. Un gran competidor le ha salido al Amor, que deja de ser un sentimiento espiritual para revestirse de ropajes más materiales. Dentro de la tradición literaria pastoril, el dinero no parece ser preocupación de sus protagonistas, quienes viven al margen de las necesidades más humanas. El interés tan insistente por el dinero, tratado de una forma irónica, es corriente en las obras del siglo XVII. Recordemos algunas de las letrillas de Góngora o los conocidos versos de Quevedo «Poderoso caballero es Don Dinero», personificación que también está presente en las décimas que un lector dirige a Pánfilo al final de *La pastora de Mançanares*:

Pues el galán por que os deja
es el señor don Dinero

Y las cuatro figuras representadas en la tarjeta insisten en la misma idea cuando cobran vida en las 16 redondillas de un interesante diálogo en el que Riselo y Amarilis increpan al indefenso niño Amor, desprestigiándole con todo tipo de burlas y menosprecios³³. Así le desafía Riselo:

Quítate la venda, Amor,
y verás con qué enamoro³⁴

El amor en el que Pánfilo creía permanece, sin posibilidad de escapatoria, atado al árbol de la muerte. Asistimos, así, al fin del concepto de amor heredado de la tradición clásica. Ahora para enamorar no es necesaria la mediación de un dios, basta con un simple puñado de oro; de ahí que el Amor, destronado y desahuciado, sólo pueda exclamar:

Como me ven tan desnudo,
ya no me quieren las damas³⁵

La desnudez del hijo de Venus ha quedado reducida al significado literal del término, desprovista ya del sentido que le daba la sabia Felicia en *La Diana*: «Píntalo desnudo, porque el buen amor ni puede disimularse con la razón ni encubrirse con la prudencia»³⁶.

³³ *La pastora de Mançanares*, Libro IV, vv. 7121-84.

³⁴ vv. 7169-70.

³⁵ vv. 7179-80.

³⁶ Montemayor, *La Diana*, pp. 280-281.

5. *Entre lo pastoril y lo morisco*

Una lectura de muchos de los libros de pastores del XVII nos muestra que, en buena medida, están contruidos sobre el molde de otros géneros, no ya únicamente los más afines, como la ficción sentimental o la caballeresca, sino también sobre los de más éxito en el momento de su aparición, como la novela corta (mal llamada novela cortesana), o la novela morisca, contemporánea ésta a los inicios del género pastoril.

En *La pastora de Mançanares* confluyen elementos de muy diferente procedencia, en un ejercicio de hibridismo que, al mismo tiempo que enriquece la novela, contribuye a desvirtuar la esencia misma del género. Aparecen, así, como es habitual, elementos de la ficción sentimental (aspectos formales, cartas...) o de la caballeresca (personajes y episodios sobrenaturales), pero también de la novela corta (especialmente en lo que se refiere a los encuentros nocturnos de los enamorados bajo el balcón o la ventana); y, sobre todo, resulta llamativa la vinculación con la novela morisca por cuanto se da no como reutilización de elementos pertenecientes a ésta, sino prácticamente como narración de la historia pastoril de Pánfilo y Amarilis en versión morisca, ahora con los personajes de Zaide y Celinda respectivamente, y de Muza en el papel de Riselo.

El moro Zaide – del famoso linaje de los Abencerrajes – acude a ver a Sultana y, en casa de ésta, encuentra por sorpresa a su amada Celinda. Por medio de una serie de excusas difícilmente justificables, le echan de allí, pero él, que alberga sospechas, permanece escondido a la espera, cuando ve llegar al viejo Muza. Enajenado, saca su alfanje con intención de agredirle, pero Celinda y Sultana se lo impedirán. Este episodio coincide con aquel en que Pánfilo va a visitar a Clarinda y se encuentra por sorpresa a Amarilis. Éstas en seguida le echan de allí, pero él se esconde hasta que ve a Riselo. Saca, entonces, su cuchillo con intención de matarlo, pero Amarilis y Clarinda se lo impiden.

Se establece una curiosa relación intertextual dentro de la misma obra. No podemos pasar por alto que la estructura, tanto formal como temática, del romancero morisco se prestaba perfectamente a la narración de este tipo de historias; constituía un molde idóneo para el establecimiento de ese esquema narrativo del triángulo amoroso, que tanto éxito tuvo también en el teatro.

La comparación textual de las dos historias permitirá ver de una manera más clara esta relación de la que hablamos:

LIBRO III

Un día estaba Pánfilo en el prado,
mirando sus grandezas por las rejas
y, biendo que Clarinda se á mudado,
quí sola bissitar al nuebo prado³⁷.
[...]

Entrando en su cabaña descuidado
alló, por daño suyo, muy hermosa,
sentada, con Clarinda en un estrado,
sentada a su Amarilis bergonçossa.
Apenas el pastor se hubo sentado,
cuando le mandan ir por cierta cossa
que combiene, que aguardan su marido
que a llamalle beloces abían ido³⁸.
[...]

Pánfilo se partió alborotado.
Dos cabañas atrás se había escondido,
cuando bio que, con passo acelerado,
el traidor de Riselo abía benido³⁹.
[...]

Pánfilo oyendo aquesto, presuroso
porque las moças quieren dar abisso,
desnudando un cuchillo cual celosso,
a las criadas d'esta suerte dijo:
– «Naide me mueba el pie, porque es forçoso
quitar a este traidor su amor prolijo»⁴⁰.

LIBRO IV

A bissitar a Sultana
partió bizarro una tarde
Zaide, aquel gallardo moro,
flor de los Abenzerrages⁴¹.
[...]

Apenas alçó los ojos,
cuando a recibille sale,
con una alcatifa negra,
Celinda compuesta y grabe⁴².
[...]
Apenas el tierno moro
la dijo razones tales,
cuando Celinda le dijo:
– «¡Bete, moro!, ¡bete, Zaide!,
que esperamos a Celín,
que Sultana quiere ablalle⁴³.
[...]

Escondióse en una puerta
de la cassa de unos frailes
de redención de captivos,
que allí ban a rescatalles.
Apenas se tapó el rostro
con un morado bolante,
cuando bio que Muza entraba
a idolatrar en su imagen⁴⁴.
[...]

Estando en esto, entró el moro
desnudando el blanco alfange;
mas Muza, como era biejo,
huyó la furia de Zaide⁴⁵.

Lo curioso en *La pastora de Mançanares* no es tanto la inclusión de una historia morisca como el modo en que se hace, puesto que ya des-

³⁷ vv. 3652-55.

³⁸ vv. 3656-63.

³⁹ vv. 3664-67.

⁴⁰ vv. 3680-85.

⁴¹ vv. 7649-52.

⁴² vv. 7693-96.

⁴³ vv. 7717-22.

⁴⁴ vv. 7729-36.

⁴⁵ vv. 7741-44.

de la *Diana*, en su edición de Valladolid (1561-1562), lo pastoril y lo morisco se aúnan, aunque no en el interior de la narración sino insertando, como apéndice de ésta, la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*. Años después, Jacinto de Espinel Adorno presentó en su novela pastoril *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* a más de un personaje moro, en un episodio bastante alejado de los campos en los que se desenvuelven los pastores⁴⁶; e incluso Jerónimo de Covarrubias Herrera, en el libro IV de su novela *La enamorada Elisea*, considerado un breve cancionero, introduce dos romances moriscos: «Romance de Narváz», y «Respuesta a Jarifa de su Abindarráez»⁴⁷. Pero lo que marca la diferencia, en *La pastora de Mançanares*, es que esos dos mundos aparecen no sólo en el interior de una misma obra, sino enfrentados como en un juego de espejos y disfraces que dan apariencia de doble a lo que es único.

6. *Risas y veras*

El humor está muy presente a lo largo de los muchos versos que componen *La pastora de Mançanares*, y se percibe en la propia descripción del personaje de Pánfilo, sobre todo, en oposición a la descripción de su amada Amarilis, pues aquél se comporta de acuerdo a unas tácitas normas pastoriles que ya no están vigentes para el resto de los personajes y mucho menos para Amarilis. Pánfilo es un reducto de la pastoril antigua, exagerado y llevado a un extremo de ridiculización que hace concebir esta obra, en cierto sentido, como una parodia del género – entendiendo ésta como deformación de un modelo. Pánfilo es leal, amante desinteresado, y es, ante todo, un personaje enfermo de amor que, llevado por la ira, el desprecio o el desdén, completamente enajenado, da muestras de violencia, pero de una violencia rayana siempre en lo ridículo. Primero cuando lanza a su amada una cazoleta, no sólo por el gesto violento sino por lo ridículo del objeto; y más tarde cuando, completamente fuera de sí y arrebatado por los celos, le pega una puñada, inocente a los ojos del lector, pero excusa suficiente para que

⁴⁶ C. Castillo, «El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja – (Madrid, 1620), de Jacinto de Espinel Adorno –; la experiencia del más allá», *Antonio de Torquemada y la Literatura del Siglo de Oro*, León, Universidad (en prensa).

⁴⁷ C. Castillo, «Huellas poéticas del Abencerraje en la novela pastoril *La enamorada Elisea*, de Jerónimo de Covarrubias», *Actas del II Congreso de la Asociación Coreana de Hispanistas* (28 y 29 de junio de 2002, Alcalá), (en prensa).

Amarilis haga de él un potencial asesino ante los demás.

La violencia, con todo, no siempre está puesta al servicio del humor. En más de una ocasión la armonía esperada en los campos pastoriles se quiebra, bien porque los mismos pastores portan en sus zurroneas pistolas, bien porque en su camino encuentran una cabeza colgada de una escarpia o porque un desconocido les advierte de que por aquellos parajes hay soldados «que roban y saltean a la jente». La alusión a la cárcel, por otra parte, constituye también un elemento disonante, alterador del orden pastoril esperado. La cárcel es el símbolo de la privación de la libertad y el resultado o el castigo de quienes han alterado el orden público. Pánfilo sufrirá prisión en dos ocasiones. En una de ellas, los galeotes, compañeros de cautiverio, le propinarán una paliza.

La violencia está en los libros de pastores desde sus orígenes, pero como modo de subrayar la armonía que debe prevalecer en sus campos. Si en *La Diana* de Montemayor aparecen unos salvajes, casi sátiros, la violencia que ellos pueden entrañar aparece aniquilada con sus muertes; prevalece siempre el equilibrio, la paz, la armonía.

Intentos de violencia aparecen también en otras de las obras pertenecientes al género, además de *La Galatea*, considerada la puerta de entrada de la sangre en el mundo pastoril. Esa violencia se puede manifestar por medio de luchas o incluso asesinatos en relatos considerados cortesanos dentro de obras como *Las tragedias de amor*, *La enamorada Elisea*, *El pastor de Clenarda* o *La Cintia de Aranjuez*; a través de múltiples intentos de suicidio en *Ninfas y pastores del Henares*, *La Galatea*, *El premio de la constancia*, *Los pastores del Betis*, *La Cintia de Aranjuez* o *La constante Amarilis*; también por medio de la aparición de personajes descomunales, como Gorphorosto en *La Diana*, de Alonso Pérez, o Alasto, en *La Arcadia*, de Lope de Vega; o de animales fieros que irrumpen en el transcurso de los acontecimientos. Sucede así con la repentina llegada de un oso que ahuyenta al ganado en *Las tragedias de amor*, o de un león que causa el pánico entre los pastores de *El prado de Valencia*. Aún así, el caso más llamativo en el ejercicio de la violencia dentro de un libro de pastores se produce en *El pastor de Iberia*, con el relato claro de la violación de una dama: «y desnudándola toda, / estando al árbol atada, / goza el tirano por fuerza / lo que la virgen guardava»; pero hay que tener en cuenta que no afecta directamente al mundo pastoril puesto que forma parte de una relación de sucesos en ella inserta, aunque el efecto causado en el lector también sea digno de reseñar.

Al margen de la consideración de las diferentes perspectivas desde las que está tratado el tema de la violencia, hay que señalar que el aspecto cómico de la obra no sólo reside en la caracterización de los personajes o en el planteamiento de algunos de los aspectos fundamentales, sino también en algunas de sus composiciones. Es digna de mencionar a este respecto una de esas composiciones poéticas basadas en el absurdo, llamada *disparate*⁴⁸, que se incluye en los versos 2744-2799. Está formada por seis estrofas con villancico inicial, glosa con vuelta y represa del último de los versos de cabeza. (XX ABBA-ACCXX).

*Un alarde se hizo en los orates
para bengar la muerte de Amurates* 2745

Salió peinado el moço desdentado,
subido en una pulga a la gineta
con calças de pescado y sin brageta
y sayo de turrón acicalado.
Salió tras él un gato corcobado, 2750
echando renacuajos por la boca,
jurando por el juego de la oca
de armarse con trompetas y acicates
para bengar la muerte de Amurates.

[91v] Armóse con la gorra de Golías 2755
aquel famoso diablo de Palermo,
untando con orines de un enfermo
la cola del perrillo de Tobías.
Sirbió de mondadientes para encías
de todos los que escuchan lo que passa 2760
y, biendo que era duro como massa,
comprólo el rey de Ponto, Mitridates,
para bengar la muerte de Amurates.

Binieron a ayudar a esta bengança 2765
la burra de Balán con berdugado
con diez monos silbestres a su lado
con treinta mataduras en la pença.
Sacaron de la mano a Martín Dança,
cubierta la cabeça con un çaço, 2770
bestido de telilla de cedaço
de cuerno meguellino los remales.
para vengar la muerte de Amurales.

⁴⁸ Blanca Perriñán, *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979.

- [92r] Cantaron un motete seis ratones,
compuesto por un sapo, a treinta boces,
tirando en proporción tantas de coçes
que dieron en la Torre de Lodones. 2775
Salió luego Pipote de Monçones,
maestro de capilla en Balcarrota,
echóles el compás con una sota,
cantando un canto lleno mil dislates 2780
para bengar la muerte de Amurales.
- El rey de bastos supo aquesta guerra,
que estaba haziendo costes en Palencia,
armóse de limones de Balencia,
sacando un balandrán de Salbatierra. 2785
Traía por antojos una sierra
y, siendo algo acertero en sus rincones,
tiró un pistoletazo de tostones
a Láçaro Roncal de Carabales 2790
para bengar la muerte de Amurales.
- [92v] Procuraron dar fin a este proçesso
la suma de Medina y de Ledesma,
con el digesto biejo y la cuaresma,
subidos en un mono muy trabiesso, 2795
benían pessando cocos en un pesso
y, llamándole a un mono de excelencia,
procuraron dar fin a esta sentencia
por ber que an dado fin mis disparates
para bengar la muerte de Amurales.

Abundan, como en la mayoría de los disparates, las referencias a animales (pulga, gato, perro, burra...), personajes bíblicos (Goliat, Tobías...), personajes posiblemente populares (Martín Dança, Pipote de Monçones, Láçaro Roncal de Carabales), topónimos de la geografía española (Torre de Lodones, Balcarrota, Palencia...), combinados en estructuras sintácticas que no respetan las leyes de la coherencia semántica. En la mayor parte de los casos, se trata de anomalías combinatorias («calzas de pescado», «sayo de turrón»), o personificaciones («Cantaron un motete seis ratones»), que reúnen términos dispares provocando un sinsentido continuo. Un recurso cómico también muy reiterado en los disparates es el del caballero y cabalgadura absurdos, como sucede en el vv. 2746-7 «Salió peinado un moço desdentado, / subido en una pulga a la gineta»⁴⁹. La sucesión de toda esta serie de trasgresiones

⁴⁹ Vid. B. Perrián, *Poeta ludens*, p. 50.

semánticas e ideas absurdas contribuye a crear la imagen del ‘mundo al revés’ y enlaza perfectamente con el tono humorístico de la obra.

7. Conclusiones

En definitiva, *La pastora de Mançanares* es una obra heterogénea. Su estudio podría dar para una interpretación paródica, por el cúmulo de elementos humorísticos que, en ocasiones, ponen en tela de juicio la seriedad del modelo pastoril, pero sería muy atrevido. Ésta es una hipótesis que exigiría reflexiones posteriores. De momento hemos de considerarla como una miscelánea de géneros, a partir de la inclusión de elementos de muy variada procedencia, tanto desde el punto de vista temático como formal (lo morisco, relaciones de sucesos, la épica...). Pero lo cierto es que todos ellos están puestos al servicio de lo pastoril, en una peculiar novela cuyo sentido último – ya sea la parodia o la creación simplemente de un libro de pastores más – se nos escapa, no sólo porque el autor no ha dejado constancia de ello, sino porque desconocemos quién fue realmente el responsable de ella.

Lo que sí se puede afirmar es que esta obra, aún conservando las características básicas del género, es muy diferente del resto de los títulos que lo componen porque las subvierte, empleándolas a su antojo. Ofrece, por tanto, un punto de vista atípico dentro de la novela pastoril. Tal vez esto nos ayude a situarla en el tiempo y, por tanto, en ese *corpus* más arriba señalado. En cualquier caso, ocupe el lugar que ocupe, el silencio al que ha estado condenada se torna ahora en una gran elocuencia que mucho nos dice de los diferentes caminos por los que se aventuró el grupo de los libros de pastores y que nosotros, hoy, en modo alguno, podemos dejar de atender.

Cristina Castillo Martínez
Universidad de Alcalá

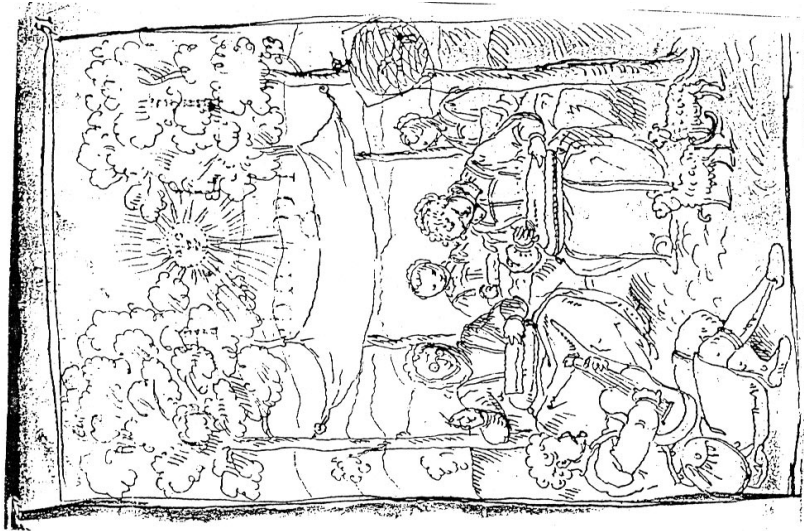


Lámina II

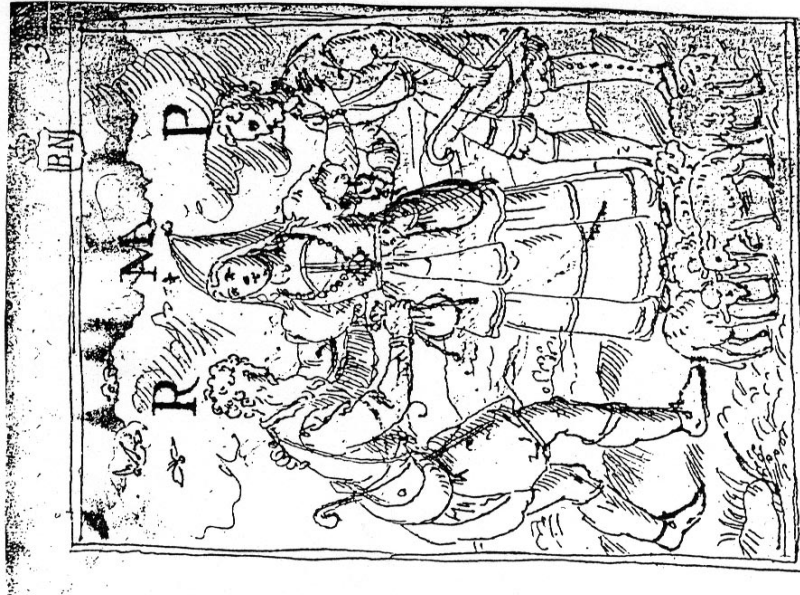


Lámina I

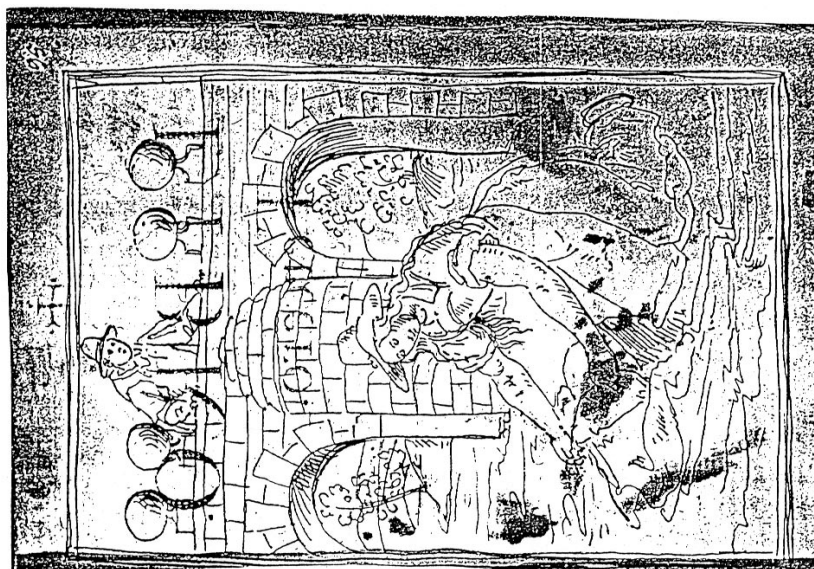


Lámina IV

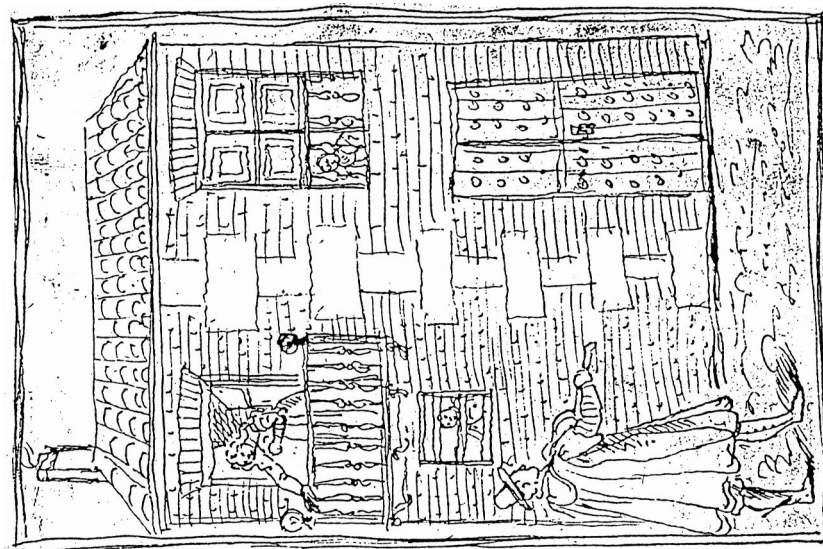


Lámina III



Lámina VI

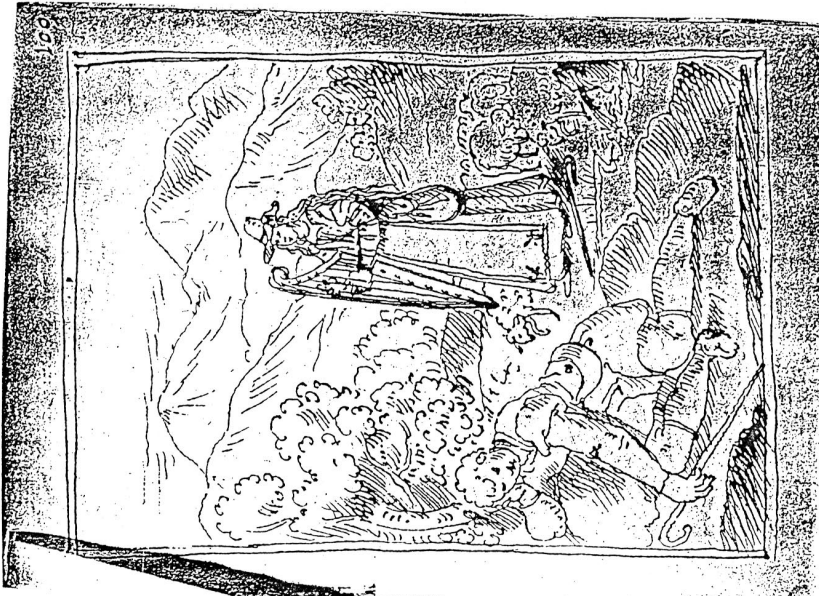


Lámina V



Lámina VII

«LOS DOS SE DESNUDARON Y SE AMARON»:
UNA LETTURA DI *PIEDRA DE SOL* DI OCTAVIO PAZ

Piedra de sol è un poema circolare. I sei endecasillabi iniziali si ripetono alla fine del poema, che non si conclude con un punto finale, ma con i due punti: virtualmente, il testo anziché chiudersi potrebbe ricominciare dall'inizio. Tuttavia la fascinazione esercitata dalla sua circolarità non deve farne trascurare lo svolgimento narrativo. In quest'articolo si tenterà di leggere il poema analizzandone la progressione diegetica, con particolare riguardo per l'uso delle persone verbali e dei pronomi personali, che subiscono un'evoluzione profonda e profondamente rivelatrice del complessivo modificarsi del testo, permettendo di distinguere una prima e una seconda parte.

John Fein ha parlato di *Piedra de sol* come di un «divided circle», le cui due metà sarebbero separate dalla strofa che inizia col verso «Madrid 1937». Fein fa notare che questo verso è il 288° del poema, sottolineandone pertanto la vicinanza al centro, e definendolo «el elemento estructural más importante del poema»¹. Rispetto alle due metà in cui il testo risulta diviso, egli sostiene che «en términos generales el asunto de las dos partes es el mismo, pero no lo son el sentido y el tono, pues en ellos hay una oposición fundamental»². Se nella prima parte «el poeta bucea dentro de su alma en un ir hacia lo profundo de su propia identidad mientras lucha por definir la realidad primaria», nella seconda invece «describe la realidad en términos sociales más bien que individuales»³. Senz'altro la strofa indicata da Fein costituisce un punto di svolta che permette di dividere il testo in due metà. Partendo dalla sua tesi, mi sono dedicato all'analisi dell'evoluzione interna del testo e delle differenze tra la prima e la seconda parte. Tuttavia, stimolato nella ricerca

¹ «'Piedra de sol', the divided circle» è il titolo del capitolo (pp. 11-40) dedicato al poema in: J. Fein, *Toward Octavio Paz. A reading of his major poems, 1957-1976*, Lexington, University of Kentucky Press, 1986. Il capitolo riprende il contenuto di un articolo pubblicato nel 1972 dallo stesso Fein, da cui traggio le citazioni: J. Fein, «La estructura de 'Piedra de sol'», p. 77, in: *Revista Iberoamericana*, 78, gennaio-marzo 1978, pp. 73-94.

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 78.

del centro del poema, mi sono spinto alcuni versi oltre «Madrid, 1937».

Fein considera il poema di 584 versi, non conteggiando i sei finali, in quanto ripetizione di quelli iniziali⁴. Tuttavia essi fanno parte, materialmente e strutturalmente, del poema, che è composto perciò da 590 versi. La metà di 590 è 295. Il centro del poema è dunque il verso 295: «los dos se desnudaron y se amaron», e a questo verso si attribuirà la funzione discriminante tra le due parti. Per rendersi conto del senso della svolta determinata da tale verso sarà però necessario partire dall'inizio e seguire il procedere del testo passo dopo passo.

Il poema si apre con una serie di frasi nominali, ed è dunque impersonale, riferendosi dopo i versi iniziali a entità vaghe quali «un caminar» (vv. 6, 15) e «una presencia» (v. 23). Questa presenza progressivamente assume i contorni di un corpo, che al v. 32 si rivela essere «tu cuerpo». All'apparizione del «tú» segue immediatamente quella dell'«yo» (v. 34, «voy»).

Va notato che sia il *tu* che l'*io* sono immediatamente presentati attraverso quello che nel corso del testo sarà il loro aspetto caratterizzante: del *tu*, la prima cosa che si dice è che attraverso la «presencia» del suo corpo è visibile il mondo, l'*io* si affaccia invece al poema qualificato da una serie di verbi di movimento, che lo definiscono come il soggetto di un «caminar».

Le strofe che vanno dal v. 41 al 75 sono caratterizzate da predicati alternativamente in 1^a e in 2^a persona, quindi dal sovrapporsi dell'*io* e del *tu* all'interno dell'assimilazione tra corpo femminile e mondo naturale che costituisce una delle costanti della poetica paziana. Le azioni dell'*io* sono in maniera quasi esclusiva costituite dalla serie di «voy por» modellati sul v. 41, «voy por tu cuerpo como por el mundo»; il *tu* invece si divide tra versi che ne definiscono la natura e altri in cui le sue azioni sottolineano l'interrelazione dei due soggetti:

abres mi pecho con tus dedos de agua,
 cierras mis ojos con tu boca de agua,
 sobre mis huesos llueves, en mi pecho
 hunde raíces de agua un árbol líquido (vv. 63-66)

L'*io* percorre al tempo stesso corpo e mondo, in un itinerario che

⁴ In effetti, il numero di 584, come una nota dello stesso Paz spiegava nella prima edizione del testo, è significativo perché corrisponde al numero di giorni della rivoluzione sinodica del pianeta Venere. Il poema sarebbe dunque, per analogia, un 'periodo' di 584 versi, che arrivato a completare il proprio circolo ricomincia da capo.

termina però in una brusca caduta:

voy por tu cuerpo como por un bosque,
 como por un sendero en la montaña
 que en un abismo brusco se termina,
 voy por tus pensamientos afilados
 y a la salida de tu blanca frente
 mi sombra despeñada se destroza (vv. 68-73).

Questa caduta è il primo snodo significativo del poema, poiché scioglie l'intreccio tra *io* e *tu* che ha retto le strofe precedenti: da qui in poi il percorso dell'*io* procede orfano del corpo desiderato, e persino del proprio, come affermato in chiusura di questa serie di strofe, al v. 75: «y prosigo sin cuerpo».

Difatti, le strofe successive caratterizzano esplicitamente il percorso dell'*io* come un itinerario nei «corredores sin fin de la memoria» (v. 76).

Percorrendo incessantemente tali infiniti corridoi, l'*io* afferma «busco un instante,/ un rostro de relámpago y tormenta» (vv. 85-86) e finisce per evocare un istante e un volto precisi: l'uscita da scuola di un gruppo di ragazze, tra le quali si distingue una figura che «alta como el otoño caminaba». A questo volto vagheggiato sono dedicate le due strofe successive e i verbi sono perciò, espliciti o sottintesi, sempre in seconda persona. Il succedersi di verbi in prima e in seconda persona rivela qui una netta differenza rispetto alla serie precedente, in cui il *tu* e l'*io* si intrecciavano e i possessivi «mi» e «tu» accostandosi ripetutamente riproducevano il compenetrarsi dei due corpi. Nei vv. 76-141, invece, si giustappongono 4 strofe brevi dedicate all'*io* e 2 strofe lunghe dedicate al *tu*, senza che ci sia un effettivo contatto: la ragazza evocata è solamente «entrevista» (v. 111) e il suo nome è stato dimenticato (v. 114).

Tuttavia la forza del ricordo di tale volto, e degli occhi in particolare, fa sì che verso la sua evocazione converga l'intero sforzo memoriale dell'*io*, portando a un primo momento di unificazione del molteplice, poiché quel nome, quel volto, quell'istante strappati al passato rivivono con tanta intensità da riunire in sé l'intero passato, realizzando una prima, momentanea, 'rigenerazione' del tempo:

todos los nombres son un solo nombre,
 todos los rostros son un solo rostro
 todos los siglos son un solo instante (vv. 148-150)

L'aprirsi dell'istante che annulla il procedere del tempo è il tema delle tre strofe successive, che si concludono però con la vittoria del «mundo con su horario carnicero» (v. 161) sull'istante riscattato. Se il

tempo «se retira sin volver el rostro» (v. 191), il destino del volto recuperato nella memoria dovrà essere svanire come un istante che «silenciosamente desemboca/ en otro instante que se desvanece» (vv. 193-194). Come si capirà meglio più avanti, la ragione del fallimento di questo primo tentativo di riscatto dell'istante è principalmente il suo carattere individuale. All'*io*, che si muove in uno spazio mentale creato dalla memoria, ciò che manca è l'incontro con il corpo altrui, considerato in *Piedra de sol* porta d'accesso a quella che Paz, traendo ispirazione dal pensiero orientale, ha più volte definito «la otra orilla»⁵. La mancanza di «otredad» qui sancita verrà sanata nella seconda parte del poema.

Dopo il gruppo di versi che trattano il tema del tempo, il poema torna a incentrarsi sul rapporto *io-tu*, ma con un segno decisamente negativo, in quanto il *tu*, dopo l'istante di identificazione, sembra essere per sempre perduto, irrecuperabile.

Come nella parte di poema già esaminata, la ricerca dell'*io* avviene in un primo tempo attraverso il corpo, e in seguito attraverso la memoria, ma entrambe le strade giungono a constatare che il contatto tra *io* e *tu* non è più possibile. Precedentemente il corpo femminile era descritto essenzialmente in termini acquatici (vv. 59-66); in questa fase, invece, l'*io* va nuovamente in cerca dell'acqua ma si trova di fronte un *tu* prosciugato, pietrificato⁶: «busco el agua/ y en tus ojos no hay agua, son de piedra» (vv. 201-202). Inoltre anche ogni possibilità di comunicazione tra *io* e *tu* è negata, dato che il loro unico contatto fisico avviene nel segno dell'incomprensione, dell'indecifrabilità: «una roja escritura indescifrable/ escribes en mi piel» (vv. 197-198).

Il mutamento nel rapporto tra *io* e *tu* è ben evidente anche nella definizione del corpo della donna come

pasadizo de espejos que repiten
 los ojos del sediento, pasadizo
 que vuelve siempre al punto de partida (vv. 206-209)

I corridoi della memoria si trasformano in labirinto, ed è interessante segnalare l'immagine dello specchio, dato che le successive occorrenze della parola «espejo» permetteranno di scandire i passaggi deci-

⁵ Cfr. per esempio O. Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 111-131.

⁶ Per il rapporto tra le immagini di «agua» e «piedra» e la loro contrapposizione in *La estación violenta*, cfr.: C. Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978, pp. 335-336.

sivi nell'evoluzione del rapporto *io-tu*. In questo caso l'immagine segnala che il corpo del *tu* ha cessato di essere un luogo di «comunione» come nelle strofe dei vv. 34-75 e si è trasformato in un'amplificazione della solitudine dell'*io* poetico⁷.

La ricerca del corpo altrui cade nel vuoto; allo stesso modo, cercando di recuperare il volto precedentemente emerso nella memoria, l'*io* è costretto a constatarne la scomparsa: «no hay nadie, no eres nadie» (v. 238); gli occhi che in precedenza avevano per un istante bloccato il passo allo scorrere del tempo restano sepolti in «un hoyo negro» (v. 242), o danno luogo a un abissale rispecchiamento di sguardi senza via d'uscita (vv. 245-252).

Per quanto riguarda il rapporto dell'*io* con il proprio passato, si può dire che il viaggio memoriale intrapreso nel primo quarto di poema (vv. 1-150) era stato un movimento convergente del molteplice (costituito dalla pluralità dei ricordi) verso un singolo istante, mentre invece ciò che avviene nel secondo quarto è esattamente l'opposto: lo spalancarsi dell'istante sfocia in un proliferare di episodi passati, privi d'ordine e di senso, che sfumano l'uno nell'altro.

La strofa che chiude la prima metà di *Piedra de sol* consiste proprio nell'evocazione di una serie di ricordi disparati, i cui soggetti sono sia l'*io* da solo che *io* e *tu* insieme. In questa congerie di ricordi, l'*io* finisce per vedere confusa la sua stessa identità individuale:

¿por la Reforma Carmen me decía
 “no pesa el aire, aquí siempre es octubre”,
 o se lo dijo a otro que he perdido
 o yo lo invento y nadie lo ha dicho? (vv. 266-269)

Al punto che pochi versi dopo l'*io* rievoca una notte trascorsa a camminare «hablando solo como el viento loco» al termine della quale, rientrando nella propria stanza, è la sua stessa immagine ad aver perso consistenza: «no me reconocieron los espejos» (v. 274). Mentre in precedenza la perdita di contatto con il *tu* aveva fatto sì che nel corpo altrui l'*io* vedesse rispecchiati i propri occhi, in questo caso è un vero specchio a segnare l'ulteriore gradino disceso nel climax di smarrimento dell'identità individuale che caratterizza questa fase del poema. Tale smarrimento è amplificato nella parte finale della strofa, che è un auten-

⁷ L'uso in questa frase dei termini «comunione» e «solitudine» allude all'importante articolo di Octavio Paz «Poesía de soledad y poesía de comunión», datato 1943 e successivamente incluso nell'antologia di saggi giovanili: O. Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 291-303.

tico trionfo di indistinzione dispersiva, formato da una serie di sostantivi che rimandano a luoghi generici, nella cui confusione persino i soggetti cessano di essere *io* e *tu*, sostituiti da uno sfocatissimo «alguien»:

nombres, sitios,
calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuartos solos,
manchas en la pared, alguien se peina,
alguien canta a mi lado, alguien se viste,
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos, (vv. 282-287)

Questa è la prima metà di *Piedra de sol*, un percorso nella memoria individuale di un *io* che muove alla ricerca di un *tu*. Dopo un primo illusorio momento d'incontro, la ricerca raggiunge il suo punto più basso, il totale fallimento: non solo l'*io* non è riuscito a trovare il *tu* ma addirittura, nel mare di ricordi, ha finito per perdere anche se stesso. Necessariamente, il secondo tentativo (la seconda metà del poema) dovrà muoversi su un diverso piano, abbandonando il carattere strettamente individuale di questa prima ricerca a vantaggio di una prospettiva più ampia.

Prima di passare all'analisi della seconda metà, si può però provare a schematizzare i passaggi di questa prima parte, delineandone l'articolazione interna, strutturata in due moduli per molti versi assimilabili:

- [introduzione] avvio impersonale verso l'affiorare di *io* e *tu* (vv. 1-33)
- **1a:** *io-tu* intrecciati. Nel corpo (vv. 34-75)
- **1b:** *io-tu* insieme ma distinti. Nella memoria (vv. 76-141)
- **1c:** convergenza nell'istante: apertura dell'istante vs. fluire del tempo esterno (vv. 142-194)
- **2a:** *io-tu* negato. Nel corpo (vv. 195-222)
- **2b:** *io-tu* negato. Nella memoria (vv. 223-261)
- **2c:** dispersione parallela dell'*io* e della sua memoria (vv. 261-287)

Oltrepassata la soglia delle strofe d'avvio, la prima parte del poema si articola in due serie parallele, che attraverso passaggi analoghi (la ricerca del *tu* condotta prima attraverso il corpo, poi attraverso la memoria, in cui la «perdita del corpo» è la causa della separazione irrimediabile tra i due soggetti) giungono a esiti opposti. Le due serie si differenziano principalmente in virtù del segno positivo della prima parte e negativo della seconda, e della natura opposta dei passaggi conclusivi, che consistono nel primo caso in una confluenza (momentanea, illusoria) del molteplice in un solo istante, nel secondo in una dispersione d'istanti senza centro.

Per quanto riguarda le persone verbali e l'uso dei pronomi personali, i tre personaggi principali, anzi gli unici, della prima metà di *Piedra de sol* sono l'*io*, il *tu* e l'*istante*. La maggior parte dei versi fin qui esaminati si regge su verbi che si riferiscono all'itinerario dell'*io* (principalmente verbi di movimento) e agli attributi del *tu*, quindi sulla 1^a e la 2^a persona alternate. I verbi in 3^a persona (fatta eccezione per quelli che compaiono in relative o altre subordinate sempre riferite al rapporto *io-tu*) appaiono prevalentemente in affermazioni di carattere generale, concentrate nella parte di poema che svolge il discorso sul tempo.

La seconda parte di *Piedra de sol* si apre con una data, «Madrid, 1937», e con la descrizione di una scena di bombardamento evidentemente riferibile alla guerra civile spagnola, cui immediatamente segue l'evocazione di un rapporto sessuale, aperta dal verso che si trova nel centro esatto del poema: «los dos se desnudaron y se amaron».

Il primo aspetto da notare è come dalla confusione di dati episodici e personali che chiudeva la strofa precedente sia emersa una data storica, che corrisponde in realtà a un momento in cui storia e biografia trovano un punto d'incontro.

Octavio Paz trascorse quattro mesi in Spagna nel 1937, partecipando al «Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura». Questa esperienza è molto importante da un punto di vista biografico, ma lo è ancor più per le riflessioni suscitate dalla situazione spagnola, che lo stesso Paz rievoca in termini estremamente significativi, alcuni anni dopo, in un passaggio di *El laberinto de la soledad*: «recuerdo que en España, durante la guerra, tuve la revelación de 'otro hombre' y de otra clase de soledad: ni cerrada ni maquinal, sino abierta a la trascendencia»⁸. E sottolinea poco oltre come quel pensiero lo abbia accompagnato negli anni: «pensé entonces – y lo sigo pensando – que en aquellos hombres amanecía 'otro hombre'»⁹.

La data «Madrid 1937» è dunque tutt'altro che casuale, perchè corrisponde al momento storico in cui l'autore di *Piedra de sol* ha intravisto, osservandola con i propri occhi, quella possibilità di trasformazione individuale di cui va in cerca l'*io* poetico di questo stesso testo. Si tratta effettivamente della data «viva» che l'*io* afferma di cercare al v. 98: «busco una fecha viva como un pájaro», finalmente emersa dal buio degli «infiniti corridoi della memoria», ma non più come ricordo

⁸ O. Paz, *El laberinto de la soledad* (a cura di E.M. Santí), Madrid, Cátedra, 1998 (I ed., 1950), p. 162.

⁹ *Ibid.*, p. 163.

in prima persona: all'*io* e al *tu* subentrano infatti «los dos».

È questo, principalmente, il motivo per cui ritengo che il verso 295 determini la svolta fondamentale nel poema:

los dos se desnudaron y se amaron
 por defender nuestra porción eterna,
 nuestra ración de tiempo y paraíso,
 tocar nuestra raíz y recobrarlos,
 recobrar nuestra herencia arrebatada
 por ladrones de vida hace mil siglos,
 los dos se desnudaron y besaron
 porque las desnudeces enlazadas
 saltan el tiempo y son invulnerables,
 nada las toca, vuelven al principio,
 no hay ni tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
 verdad de dos en sólo un cuerpo y alma, (vv. 295-306)

Il fatto che in «los dos» la 3^a persona plurale appaia per la prima volta in *Piedra de sol* è già in sé un dato significativo: la loro comparsa determina un notevole spostamento nella focalizzazione del testo. Questa coppia non è assolutamente assimilabile all'*io-tu* della prima parte, ma ha invece le caratteristiche di una coppia anonima che, in quanto priva di attributi caratterizzanti, può rappresentare qualsiasi coppia. Il verso 305, «no hay ni tú ni yo, mañana, ayer ni nombres», nega in maniera esplicita la prospettiva dell'*io* e del *tu* che è stata finora l'asse del testo, necessariamente usando un'espressione impersonale («no hay») per proclamare l'annullamento delle distinzioni personali e temporali.

Se in molti passaggi della prima parte era possibile giocare a ipotizzare rapporti tra i versi e la biografia del loro autore Octavio Paz, in questo caso è del tutto irrilevante chiedersi a quale specifica esperienza (vissuta, vista, immaginata) si possano ricollegare «los dos», dato che la loro funzione è esemplare.

Però, pur costituendo il paradigma impersonale, se non astratto, del valore rivoluzionario del rapporto amoroso, questa coppia di amanti non si colloca fuori dal tempo ma all'interno di una ben determinata congiuntura storica. Infatti, la seconda parte del poema è in sostanza una lunga e appassionata riflessione sul valore dell'amore erotico e sul suo ruolo rispetto alla storia e alla società.

Nei versi immediatamente seguenti al 295, appare ripetuto più volte un altro termine che modifica completamente la prospettiva del testo: «nuestra». Quest'aggettivo possessivo compare, ed anche in questo caso è la prima apparizione assoluta all'interno del poema, ripetuto 4 vol-

te nei versi 296-299. Come «los dos» sono qualcosa di completamente diverso dall'*io* e dal *tu* della prima parte, così questi «nuestra» non sono riconducibili a un «noi» costituito dall'unione dell'*io* e del *tu*. Dovendo esplicitare un referente, si possono mettere in relazione i possessivi «nuestra» con un concetto piuttosto prossimo a quello di «genere umano». La natura esemplare della coppia di amanti fa sì che il loro atto acquisti un valore universale, e le conseguenze di tale atto esemplare costituiscono il tema centrale della seconda parte di *Piedra de sol*.

In pochi versi, il ribaltamento del poema non poteva essere più netto: da un *io* e un *tu* che non riuscivano a unirsi in un «nosotros» si passa a una coppia anonima ed esemplare la cui unione produce conseguenze, e fornisce un modello, per un «nosotros» in cui ogni individuo (ogni lettore) è chiamato a identificarsi.

Anche se fin dall'inizio *Piedra de sol* si presenta come un poema erotico, e descrive in maniera affascinante i momenti di un incontro amoroso, tuttavia è solo a partire da questi versi che viene proclamata la centralità dell'esperienza erotica, che diventa il vero fulcro del testo. È l'autore stesso che ha avuto modo di dire che nel suo poema «el tema central es la recuperación del instante amoroso como recuperación de la verdadera libertad»¹⁰, ma sono soprattutto i versi del poema a ribadire che attraverso l'incontro erotico:

todo se transfigura y es sagrado,
 es el centro del mundo cada cuarto,
 es la primera noche, el primer día,
 el mundo nace cuando dos se besan, (vv. 334-337)

In questi versi come nei precedenti si incontrano una serie di espressioni che avvicinano la descrizione di «los dos» alla coppia edenica formata da Adamo ed Eva. Nella dozzina di versi citati in precedenza, l'incontro dei due amanti aveva lo scopo di preservare «nuestra ración de tiempo y paraíso» e di riscattare «nuestra herencia arrebatada/ por ladrones de vida hace mil siglos». Inoltre, si diceva che i due corpi aggrovigliati «vuelven al principio». In quest'ultima citazione, invece, si fa riferimento a una prima notte e un primo giorno, alla nascita del mondo.

L'analogia di «los dos» con Adamo ed Eva è suffragata dal confronto con altri luoghi dell'opera paziana. Nel suo saggio *La llama doble*,

¹⁰ R. Borello, «Relectura de *Piedra de sol*», p. 418, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345, gennaio-marzo 1979, pp. 417-436. Borello cita a sua volta da un'intervista concessa dal poeta messicano a Emmanuel Carballo: «Octavio Paz», *México en la cultura*, 493, 24 agosto 1958, p. 3.

Paz scrive:

Hay una pareja que abarca a todas las parejas, de los viejos Filemón y Baucis a los adolescentes Romeo y Julieta; su figura y su historia son las de la condición humana en todos los tiempos y lugares: Adán y Eva. Son la pareja primordial, la que contiene a todas. [...] Adán y Eva son el comienzo y el fin de cada pareja. Viven en el paraíso, un lugar que no está más allá del tiempo sino en su principio. El paraíso es lo que está *antes*; la historia es la degradación del tiempo primordial, la caída del *eterno ahora* en la sucesión¹¹.

Il riferimento a Adamo ed Eva, considerati «la coppia primordiale, quella che contiene ogni coppia», si accompagna in questo passaggio alla contrapposizione tra una temporalità primordiale, quella dell'«eterno ahora», e la sua degradazione in mera «sucesión».

Ne *Il mito dell'eterno ritorno*, lo studioso rumeno Mircea Eliade descrive la visione del mondo, e in particolar modo il rapporto con il tempo, delle società arcaiche, sottolineando «la necessità, per le società arcaiche, di rigenerarsi periodicamente per mezzo dell'annullamento del tempo»¹².

Dopo aver allineato un esaustivo campionario di rituali praticati presso popoli e culture 'primitive' le più varie, egli conclude che «i riti di rigenerazione racchiudono sempre, nella loro struttura e nel loro significato, un elemento di rigenerazione per mezzo della ripetizione di un atto archetipico»¹³. È necessario precisare il senso in cui si parla di atti archetipici, ed è lo stesso Mircea Eliade a farlo nella «Prefazione alla traduzione italiana» del suo volume: «io uso il termine 'archetipo' [...] in quanto sinonimo di 'modello esemplare' oppure 'paradigma', cioè, in ultima analisi, nel senso agostiniano»¹⁴. Il termine archetipo è da intendersi dunque senza fare riferimento alle teorie junghiane, né al concetto di inconscio collettivo. Se questo è il significato che si attribuisce alla parola, allora si può dire che «los dos», a maggior ragione in virtù del sottofondo edenico che si è evidenziato nella descrizione del loro incontro, costituiscono l'archetipo di ogni coppia, e anche che il loro atto è per molti aspetti un momento di «rigenerazione»¹⁵.

¹¹ O. Paz, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 219 (i corsivi sono dell'autore).

¹² M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Roma, Borla, 1968, p. 114 (I ed., *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, 1949).

¹³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵ È grazie a quest'atto che i due «vuelven al principio» (v. 304), cioè ad una condizione in cui «no hay ni tú ni yo, mañana, ayer ni nombres» (v. 305), «todo se transfigura y es sagrado» (v. 334), «el mundo cambia» (v. 366).

Un passaggio più ampio del saggio di Eliade può fornire ulteriori elementi di confronto:

per mezzo del paradosso del rito il tempo profano e la durata sono sospesi. Ed è così anche per tutte le *ripetizioni*, cioè per tutte le imitazioni degli archetipi: attraverso questa imitazione l'uomo è proiettato nell'epoca mitica in cui gli archetipi sono stati rivelati per la prima volta. Cogliamo quindi un secondo aspetto dell'ontologia primitiva: nella misura in cui un atto (o un oggetto) acquista una determinata *realità* per mezzo della ripetizione di gesti paradigmatici e solamente per questo, vi è l'abolizione implicita del tempo profano, della durata, della 'storia' e colui che riproduce il gesto esemplare si trova così trasportato nell'epoca mitica, in cui avvenne la rivelazione di quel gesto esemplare. L'abolizione del tempo profano e la proiezione dell'uomo nel tempo mitico avvengono, naturalmente, soltanto a intervalli essenziali, cioè nel momento in cui l'uomo è *veramente se stesso*: al momento dei rituali o degli atti importanti [...]. Il resto della sua vita scorre nel tempo profano e svuotato di significato: nel 'divenire'¹⁶.

Il brano citato mi sembra rivelatore, non soltanto per la constatazione dei notevoli punti di contatto tra *Piedra de sol* e quella che Mircea Eliade chiama «ontologia primitiva», ma anche allo scopo di definire in maniera più chiara alcuni concetti del nostro testo.

Innanzitutto il senso del passaggio dall'*io-tu* ai «los dos» accompagnati dal possessivo «nuestro» può essere inquadrato all'interno di quest'ottica che attribuisce a un atto individuale realtà e valore mediante l'identificazione con un atto archetipico. In questo caso, grazie ad esso i due corpi aggrovigliati «vuelven al principio», come dice Paz al v. 304, e quindi «colui che riproduce il gesto esemplare si trova così trasportato nell'epoca mitica, in cui avvenne la rivelazione di quel gesto esemplare». Queste ultime parole di Eliade sono naturalmente riferite al contesto dei rituali di rigenerazione del tempo, ma è ciò che accade anche in *Piedra de sol*: «el mundo nace cuando dos se besan». Cioè: il mondo (e il tempo) si rigenera quando due individui riproducono l'atto archetipico che, nella poetica di Octavio Paz, è l'atto sessuale.

E come nelle società arcaiche la ripetizione del gesto rituale si ripercuote sull'intera comunità, allo stesso modo in *Piedra de sol* le conseguenze del rapporto tra «los dos» riguardano «nuestra ración de tiempo y paraíso», «nuestra raíz», «nuestra herencia», ecc.

È altrettanto interessante mettere a confronto la visione del tempo cui si riferisce Mircea Eliade con quella che emerge dalla lettura del poema di Paz. Anche in questo caso è necessaria una preventiva chiarificazione terminologica. Eliade ha cura di specificare che il titolo della

¹⁶ *Ibid.*, pp. 56-57 (corsivi dell'autore).

sua opera «potrebbe indurre il lettore a credere che il libro si occupi principalmente del famoso mito greco o della sua reinterpretazione moderna ad opera di Nietzsche, e questo non è affatto vero»¹⁷.

Molti critici parlano di *Piedra de sol* come poema dell'eterno ritorno¹⁸, e la precisazione di Eliade credo vada assunta anche per il nostro testo. Infatti il poema si caratterizza sostanzialmente per una poetica dell'istante, in cui la contrapposizione è tra «eterno ahora» e «sucesión», per riprendere le parole usate da Octavio Paz nel succitato frammento di *La llama doble*. E si caratterizza per il fatto che «l'istante amoroso» (come la poesia) ha la proprietà di rigenerare il tempo, strappandolo alla successione e restituendo l'uomo a quello che, seguendo Eliade, si può definire il «tempo mitico».

Dunque credo che sia lecito – e proficuo – qualificare la coppia di amanti che appare nella seconda metà di *Piedra de sol* e il loro atto in termini di «atto archetipico», e che sia lecito e proficuo qualificare *Piedra de sol* come poema dell'eterno ritorno solo ed esclusivamente se si dà a queste due espressioni il senso che attribuisce loro Mircea Eliade.

Il confronto con il saggio *Il mito dell'eterno ritorno* ha quindi permesso di precisare due aspetti centrali di *Piedra de sol*. Tuttavia non può non suscitare interesse la somiglianza complessiva tra la visione del mondo che si fa strada nel poema di Octavio Paz e quella delle società arcaiche così come sono descritte da Mircea Eliade. Vale la pena accostare il discorso dello storico delle religioni rumeno ad alcune pagine di *El arco y la lira*, in cui anche Paz contrappone tempo profano e tempo mitico. Quest'ultimo può essere suscitato solo da particolari avvenimenti che facciano rivivere una «data mitica»: «la fecha mítica adviene si una serie de circunstancias se conjugan para reproducir el acontecimiento». Paz si sofferma a descrivere alcuni rituali attraverso i quali gli antichi popoli messicani provocavano l'arrivo del tempo nuovo¹⁹. Grazie al rito:

una vez más el mito había encarnado. El tiempo – un tiempo creador de vida y no vacía sucesión – había sido re-engendrado.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸ Tra le tante, l'affermazione forse più netta è quella di Maya Schärer-Nussberger, che nel suo volume *Octavio Paz: trayectorias y visiones* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 130) scrive: «No hay duda de que *Piedra de sol* es el poema paziano del Eterno Retorno».

¹⁹ In questo senso, l'analogia con il pensiero delle società arcaiche di cui parla Eliade non stupisce, dato il rapporto intenso di Paz con il pensiero e la religione degli antichi popoli messicani.

Definito, poco oltre, il mito come un «tempo arquetípico, capaz de re-encarnar», la riflessione di Paz si conclude con un'analogia tra tempo mitico e testo poetico:

no todos los mitos son poemas, pero todo poema, en la medida en que es ritmo, es mito. Quiero decir: como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo, esto es, en tiempo original. [...] el poema tende a repetir y recrear un instante, un hecho o un conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos.

La funzione di trasmutazione del tempo quotidiano che in *El arco y la lira*, saggio sulla poesia, viene attribuita al testo poetico è la stessa che in *Piedra de sol*, poema erotico, è riservata all'incontro amoroso, confermando il parallelismo costante che l'opera di Octavio Paz stabilisce tra poesia ed erotismo.

A partire dalla svolta dei vv. 295-306 sui quali ci si è qui soffermati, il resto del poema svilupperà temi in parte ereditati dalla prima metà del poema, in parte inediti.

Se la strofa conclusiva della prima parte (vv. 261-287) era il punto di massima dispersione nell'episodico, in frammenti di passato personale, simmetricamente la strofa seguente a quella centrale riprende lo stesso tema, presentando anch'essa un lungo elenco di luoghi e di episodi, ma in una forma che permette di confermare quale profondo cambiamento abbia attraversato il poema.

In entrambi i casi la strofa si incentra sul termine «cuartos», più volte ripetuto e alternato con altri sostantivi che si riferiscono a spazi chiusi: nei vv. 323-324 le stanze vengono poste sullo stesso piano di «celdas» e di «pajareras», sono luoghi di quotidiana reclusione che finalmente possono essere spazzati via: «todos se transfiguran, todos vuelan» (v. 325): l'episodicità non ha più come esito la dispersione, al contrario l'opprimente contingenza viene superata proprio per effetto della trasformazione del mondo circostante che l'amore permette, realizza.

L'altra differenza fondamentale è che mentre gli episodi cui si faceva riferimento nella strofa precedente erano di natura strettamente biografica, legati ancora all'*io* e al *tu*, qui i soggetti sono «un hombre», «una mujer»:

el cuarto con ventanas a otro cuarto
 con el mismo papel descolorido
 donde un hombre en camisa lee el periódico
 o plancha una mujer[...] (vv. 310-313)

Non si tratta di figure determinate, ma di stereotipi, che possono essere considerati nella loro funzione esemplare, e in virtù del loro anonimato, il corrispondente al negativo della coppia di amanti designati a partire dal v. 295 come «los dos».

Oltre a questo elenco di «cuartos» destinati a trasfigurarsi e volar via, nella seconda parte di *Piedra de sol* si susseguono tre «cataloghi»:

- 1) il catalogo delle «máscaras podridas/ que dividen al hombre de los hombres» (vv. 357-358);
- 2) il catalogo degli amori «sovversivi»;
- 3) il catalogo delle morti violente.

La funzione complessiva di questi tre elenchi è rappresentare la contrapposizione tra gli amanti e il mondo circostante, additando il valore rivoluzionario dell'amore nei confronti della storia e della società. Si tratta di un tema tipico della poetica del movimento surrealista, cui Paz è piuttosto vicino in quegli anni. In particolare, sono fecondi i rapporti con *L'amour fou*, celebre opera di André Breton²⁰, commentando la quale Octavio Paz si esprime in *El laberinto de la soledad* in termini che possono valere anche per descrivere questa parte di *Piedra de sol*:

Para realizarse, el amor necesita quebrantar la ley del mundo. En nuestro tiempo el amor es escándalo y desorden, transgresión: el de dos astros que rompen la fatalidad de sus órbitas y se encuentran en la mitad del espacio²¹.

In questa frase si parla di amore indipendentemente dall'identità degli amanti, e le figure rappresentate sono modelli esemplari più che precise individualità. È altrettanto per le figure caricaturali del primo catalogo, che corrispondono a 'tipi' deformati dei membri e dei modi della classe dirigente, come per le tipologie di amori irregolari e maledetti che spaziano dalle parole di Eloisa ai silenzi della castità costituendo lo spettro di tutte le forme di amore che si rifiutano di «dar vuelta a la noria/ que exprime la sustancia de la vida» (vv. 390-391); as-

²⁰ James Wilson, nel suo *Octavio Paz: a study of his poetic*, Cambridge University Press, 1979, pp. 31-32, raffronta una serie di passaggi di *Piedra de sol* con brani di *L'amour fou* e di altre opere del poeta francese, allineando le somiglianze puntuali tra i testi dei due autori. Dopo aver riprodotto le citazioni selezionate da Wilson, Leticia Iliana Underwood (*Octavio Paz and the language of poetry: a psycholinguistic approach*, New York, Peter Lang, 1992, p. 56) conclude: «Most of the themes characteristic of surrealistic poetry are integral to the poetics of Octavio Paz [...]. The love of woman, of an erotic character, is considered as a form of liberation and as the recuperation of our true being».

²¹ O. Paz, cit., p. 345.

sumono altrettanto valore esemplare, per quanto storicamente determinate, le figure di vittime di omicidi politici o altre forme di violenza che si succedono nell'ultimo elenco.

Prima di avviarsi alla parte finale del poema va detto che, dopo la descrizione della coppia amorosa e la conseguente riflessione generale sull'amore, l'*io* torna a fare la sua comparsa nel testo a partire dal v. 408, riproponendo la successione di verbi di movimento in 1^a persona che lo aveva caratterizzato nella prima metà. Tuttavia, se questo è un elemento di sostanziale continuità, ci sono differenze estremamente significative, in quanto «los dos» hanno fornito un modello di esperienza amorosa al quale, riapparendo nel poema dopo un'assenza di oltre cento versi, l'*io* e il *tu* sono tenuti a conformarsi.

Innanzitutto, anche se il percorso dell'*io* riprende i verbi di movimento in 1^a persona della prima fase del poema, è ora condotto a fianco del *tu*:

camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad y tú a mi lado
caminas como un árbol, como un río
caminas y me hablas como un río (vv. 413-416)

Questo significa un profondo mutamento nella loro relazione, fondata su due soggetti che procedono l'uno a fianco dell'altro, e non più su un movimento dell'*io* in direzione di un *tu* perennemente sfuggente ma sostanzialmente passivo.

Inoltre, i successivi riferimenti all'*io* e al *tu* hanno sempre una ripresa in senso generale, che li universalizza; l'esempio più chiaro di questo meccanismo di corrispondenze si incontra ai vv. 422-425:

el mundo reverdece si sonrías
comiendo una naranja,
el mundo cambia
si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre la yerba [...] ²²

Riportare qui in scena *io* e *tu* non fa che riconnettere il piano individuale a quello che in accordo con Mircea Eliade si è deciso di chiamare l'archetipo, e costituisce un'ulteriore progressione, più che un passo

²² In tal senso, cfr. anche il rapporto tra il v. 435 («no pasa nada, callas, parpadeas») e il v. 488 («no pasa nada, un parpadeo/ del sol»), in cui l'analogia è tra un'azione del *tu* e un'immagine che attraverso il battito di ciglia del sole si riferisce al trascorrere del tempo.

indietro, nello svolgimento diegetico.

Come si vede, l'enfasi sul carattere individuale della ricerca è in questa fase sussunta nel movimento collettivo che tende a ricongiungere le individualità in un «nosotros». Un *tu* generico ai versi 500-501 e un nuovo uso di «nuestra» in accezione onnicomprensiva (vv. 503-504) immettono al passaggio conclusivo del percorso, in cui l'uso dei pronomi e il loro reciproco rapporto fornisce la principale chiave interpretativa del testo. Il primo passaggio significativo si determina a partire dal momento in cui l'*io* si designa come «otro»:

soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscar me entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros, (vv. 513-519)

Questi versi sanciscono la centralità del rapporto yo – otro concepito come rapporto di interdipendenza reciproca (gli altri che «no son si yo no existo» e che al tempo stesso «me dan plena existencia»), che permette all'*io* di superare il limite della propria individualità («salir de mí») e riaffermare «no hay yo», riprendendo la formulazione del v. 305 («no hay ni tú ni yo»).

In effetti la relazione *io-tu* non è scomparsa, piuttosto fornisce il modello di quella yo – otro. Rivolgendosi a «Eloísa, Perséfone, María», cioè a una triade che sintetizza le varie figure femminili del *tu* succedutesi nel corso del poema, l'*io* chiede:

muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro (vv. 526-527)

Questo doppio rispecchiamento grazie al quale l'*io* guardando il *tu* vede se stesso in quanto altro, permette finalmente di confondere tutti i soggetti nella «cara de solitario colectivo» del v. 532. Dopo i due passaggi evidenziati prima, per la terza volta il poema propone, in un suo snodo essenziale, la figura di un rispecchiamento. In *La llama doble* si incontra un'osservazione di Paz relativa agli specchi: «los espejos y su doble: las fuentes, aparecen en la historia de la poesía erótica como emblemas de caída y resurrección»²³. Se è così, e i primi due rispecchiamenti testimoniano senz'altro una caduta, quella cui si assiste ades-

²³ O. Paz, cit., p. 32.

so è certo una «resurrezione», o almeno il passaggio a una nuova forma di vita, più completa perché nutrita di «otredad». Pochi versi dopo il poema offrirà un'ulteriore «resurrezione», di nuovo rappresentata da uno specchio: il poema stesso torna a nascere, riprendendo una seconda volta dai versi iniziali, che rivivono («revivía») grazie ad una «magia de espejos» (v. 584).

Prima del finale, vale però la pena soffermarsi su un altro paio di passaggi significativi. Innanzitutto per sancire l'identità raggiunta tra «yo» e «todos»:

[...] un nacimiento
 es cada amanecer y yo amezco,
 amanecemos todos, amanece
 el sol cara de sol, Juan amanece
 con su cara de Juan cara de todos (vv. 549-553)

La trasformazione che si compie in questi versi discende direttamente dal modello esemplare fornito da «los dos» a partire dal verso 295. Grazie all'identificazione dell'*io* e del *tu* nella coppia anonima che è tutte le coppie la ricerca dell'*io* ha potuto svincolarsi dalla prospettiva individuale e sciogliersi in un indistinto «todos» che affiora mostrando il proprio volto, che si rivela essere il volto anonimo, qualunque, di «Juan cara de todos».

La (con) fusione delle identità individuali è espressa da Octavio Paz in due definizioni lampanti: il «reino de pronombres enlazados» nel quale «yo soy tú somos nosotros» (vv. 560-561). L'aggrovigliarsi dei pronomi costituisce la precisa ripresa dell'aggrovigliarsi dei corpi nudi di «los dos» (v. 302, «las desnudeces enlazadas») che ne è la condizione necessaria: l'«yo soy tú» che si realizza nell'atto amoroso è la condizione per realizzare il «somos nosotros» che corrisponde al dissolversi dell'individualità nella collettività indistinta,

manantial que disuelve nuestros rostros
 en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
 increíble presencia de presencias... (vv. 568-570)

La dispersione della propria identità che l'*io* patisce nella prima parte del poema è riscattata attraverso il riconoscimento nell'altro, e quindi in un'identità collettiva. L'esito, nei versi che concludono la prima parte come in questi, è in entrambi i casi una dispersione dell'*io*, però se nei vv. 282-287 l'*io* si dissolveva nel nulla, qui si perde nella pienezza di una «increíble presencia de presencias» che è esattamente l'oppo-

sto. Che il punto più basso e quello più alto del percorso siano analoghi non stupisce, data la rilevanza che ha nel pensiero paziano l'idea di «coincidentia oppositorum»; mi sembra invece singolare notare come l'*io* guarisca dalla 'dispersione' della prima parte attraverso la 'dispersione' della seconda.

«Il rimedio è il male stesso»²⁴, per usare l'espressione di Jean Starobinski: ciò che lo studioso ginevrino afferma parlando di Rousseau può essere utilmente messo a confronto con questo passaggio di *Piedra de sol*:

È tuttavia significativo che il rimedio sia immaginato secondo il modello omeopatico, *nel* male stesso, o che invece esso sopravvenga *dal di fuori*, secondo il modello allopatico, per combattere il male col suo contrario. Perché, nel caso fortunato in cui, grazie ad un miglior uso, il male stesso riesce a guarire il male, è aperta la strada ad una grande riconciliazione, e niente di quanto gli uomini hanno acquisito nel corso della loro storia deve essere completamente respinto²⁵.

Mi sembra che la prospettiva della «grande riconciliazione» di cui parla Starobinski sia estremamente congruente con la visione di Octavio Paz e del suo

poema de la reconciliación de las potencias enemigas: el cuerpo y el alma, el presente y el pasado, el yo y el tú, el blanco y el negro, el hombre y la mujer, lo alto y lo bajo.

Le parole citate sono quelle che Paz usa per descrivere il *Song of Myself* di Walt Whitman²⁶, ma mi pare si prestino benissimo anche a declinare nei suoi vari aspetti l'intento di riconciliazione che anima *Piedra de sol*, e nel cui segno si conclude il lungo itinerario percorso dal e nel poema.

In effetti l'ultima strofa di *Piedra de sol* è già esterna rispetto allo svolgimento della «storia», intesa come itinerario. La nuova apparizione dell'*io* non deve confondere le idee: il soggetto che dice «quiero seguir, ir más allá, y no puedo» (v. 571) è l'*io* narratore più che l'*io* attore, narratore che riprende le fila del discorso raccontando dall'esterno e al passato (i verbi di questa strofa sono tutti al pretérito indefinido e all'imperfetto, in contrasto con la seconda parte del poema che è interamente

²⁴ J. Starobinski, *Il rimedio nel male*, Torino, Einaudi, 1990 (I ed., *Le remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989), p. 151.

²⁵ *Ibid.*, p. 154.

²⁶ "Contar y cantar", in: O. Paz, *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 11-30.

al presente) l'esperienza che ha coinvolto l'*io* attore. Quest'esperienza di unione è, come l'esperienza mistica con cui condivide molti tratti, per sua natura «indecibile», e può solo essere rievocata da un racconto che si ferma sulla soglia della «puerta del ser»²⁷ e ricomincia da capo.

Il fatto che il testo finisca ripetendo i versi su cui si era aperto non significa però che il percorso compiuto non abbia valore. In questo senso non mi resta che sottoscrivere pienamente le parole di Rachel Phillips, quando afferma che:

el círculo, sin embargo, no se cierra, porque con la conciencia conquistada el poeta ya no es el yo que emprendió la peregrinación; ésta es una espiral, no una trayectoria circular: lleva de nuevo al punto de partida, pero transformado por la experiencia que es el poema mismo²⁸.

L'analisi condotta sul testo è stata finalizzata precisamente a porre in evidenza la trasformazione che l'esperienza stessa del poema produce, e il modo in cui essa si svolge. Sono dunque molte le ragioni per condividere la tesi di Rachel Phillips secondo la quale *Piedra de sol* può essere definita una «spirale», mentre mi risulta impossibile accettare la valutazione che John Fein formula alla fine del suo articolo. Secondo Fein, infatti,

la estructura circular lleva a la pérdida del sentido de la dirección. ¿Cuál es la primera mitad? El poema adquiere un tono bien diferente si las mitades se intercambian. En verdad, la división en mitades no necesariamente ha de indicar el lugar apropiado para comenzar. El efecto principal que debe producir el carácter circular es que el poema, si dejamos de lado al epígrafe, puede empezarse por cualquier verso²⁹.

Credo che la lettura attenta di *Piedra de sol* dimostri esattamente l'opposto, cioè il progressivo modificarsi del testo all'interno di una linea diegetica precisa, articolata in due metà tutt'altro che interscambiabili. Provo a sintetizzare lo svolgimento della seconda parte di *Piedra de sol*:

²⁷ Le ultime due strofe di quello che seguendo Pere Gimferrer (cfr. il suo notevole *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980) definisco l'itinerario, cioè quelle che precedono direttamente la strofa conclusiva (vv. 554-570), si aprono entrambe con l'espressione «puerta del ser»: significativamente, i verbi indipendenti sono tutti imperativi ottativi che invitano ad aprire il proprio essere varcando la «puerta del ser», senza descrivere ciò che si trova aldilà di tale soglia.

²⁸ R. Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 42.

²⁹ J. Fein, cit., p. 94.

- presentazione del paradigma di un rapporto amoroso (dal v. 295);
- conseguenze dell'affermazione di tale paradigma sulla società (dal v. 307);
- integrazione dell'*io* e del *tu* della prima parte del poema nel modello fornito dal paradigma (dal v. 408);
- loro trasformazione tramite l'assunzione del paradigma, cioè loro 'dissoluzione' (dal v. 504)³⁰;
- conclusione esterna che riassume il percorso della prima come della seconda parte (dal v. 571).

Mi sembra indiscutibile che la struttura di questa seconda parte prenda avvio dallo scacco in cui terminava la prima metà, e che ne costituisca la prosecuzione su un diverso piano, determinato dall'assunzione di una prospettiva non più strettamente biografica, come testimonia la trasformazione evidente nell'uso delle persone verbali e dei pronomi personali che si è constatata a partire dal discriminante v. 295.

Le ripetizioni, gli echi e le simmetrie che abbondano in *Piedra de sol* sono un indiscutibile elemento di continuità tra le due parti del poema, ma non conducono affatto a perdere «il senso della direzione»: piuttosto determinano una rete di corrispondenze le cui variazioni interne testimoniano e rendono più visibile il progressivo (e unidirezionale) modificarsi del poema.

Francesco Fava
Università di Roma «La Sapienza»

³⁰ Per amore di simmetria, si potrebbero ridurre questi due passaggi alla formulazione «conseguenze dell'affermazione del paradigma su *io* e *tu*».

LA TESTIMONIANZA DI UN CONFLITTO
TRA PERSONA PUBBLICA E IDENTITÀ PRIVATA:
ANTES QUE ANOCHEZCA DI REINALDO ARENAS

Nel 1992 la casa editrice Tusquets pubblica *Antes que anochezca*¹.

Nella sua autobiografia, Reinaldo Arenas offre una visione fortemente negativa della Cuba post-rivoluzionaria. Egli descrive un contesto socialmente e culturalmente repressivo con la rabbia di un perseguitato e di un esiliato. Malgrado siano pervase da questo sentimento, le memorie mettono in evidenza alcune oggettive contraddizioni della realtà culturale cubana di metà secolo scorso.

La prima, e la più evidente, riguarda il numero sempre crescente di misure restrittive adottate dal governo proprio in materia di politica culturale. Se da un lato l'America Latina guadagna visibilità artistica agli occhi dell'Europa soprattutto grazie all'operato del mercato editoriale cubano, dall'altro, però, i criteri su cui si costruisce questa visibilità rientrano nel quadro di una politica di governo che avrà pesanti conseguenze sul fronte culturale; le ragioni per cui *Cien años de soledad* di García Márquez ha una diffusione mondiale mentre *Paradiso* di Lezama Lima esce in tiratura limitata sono le stesse per le quali una schiera nutrita di scrittori e intellettuali si troverà costretto a subire non pochi impedimenti alla propria libertà espressiva.

Sul fronte culturale, le linee di condotta del governo rivoluzionario sono già state fissate dal discorso di Fidel Castro conosciuto come «*Palabras a los intelectuales*»² ma a Cuba si respira un'aria di relativa tolleranza in materia di stile e di tematiche almeno fino al 1968. Solo qualche anno più tardi, i rapporti tra avanguardia politica e avanguardia letteraria si inaspriscono e Castro assume una posizione molto più de-

¹ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992. Le citazioni fanno tutte riferimento a quest'edizione.

² Il noto aforisma «*Dentro de la Revolución todo, fuera de la revolución nada*» racchiude una proposta di dissoluzione della dialettica intellettuale/società che darà luogo a un acceso dibattito sul ruolo dell'intellettuale in America Latina, al quale parteciperanno intellettuali della portata di Mario Vargas Llosa e Julio Cortázar. Prima degli anni Ottanta, gli unici a rendere pubbliche le dichiarazioni di Castro sono lo storico Hugh Thomas, l'economista Carmelo Mesa Lago e il critico letterario Seymour Menton.

cisa, che acquista visibilità internazionale con il caso Padilla³.

Dal '71 al '76 corrono gli anni del «quinquennio gris», durante i quali l'unica via artistica possibile è quella del realismo socialista, in contrasto con l'atteggiamento dei componenti del gruppo «Orígenes», accusati di elitarismo per lo stile barocco e l'esteticismo delle loro opere. Quest'insieme di intellettuali, riunito intorno a Lezama Lima (Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz e Octavio Smith tra i più noti), rappresenta il più importante organo di propaganda di un progetto artistico in contrasto con l'«obbligo» di referenzialità alla contingenza storica.

La volontà di non piegare la propria arte alle ragioni della rivoluzione anima i componenti del gruppo e anche Arenas, il quale racconta di essere entrato in contatto con alcuni esponenti di questa aristocrazia colta all'epoca in cui era impiegato nella biblioteca di La Habana:

Eliseo Diego trataba de orientarme en las lecturas infantiles y Cintio Vitier me decía que tenía que cuidarme mucho de obras como las de Virgilio Piñera y otros autores por el estilo; me hacían una censura culta y delicada (p. 99).

Negli anni in cui fu diretta da María Teresa Freyre de Andrade, la biblioteca fu il luogo di ritrovo di coloro che non godevano di buona reputazione agli occhi del governo rivoluzionario; qui si riunivano per continuare liberamente le proprie attività artistiche e qui Arenas trascorse un periodo importante per la propria formazione di scrittore.

Malgrado ciò, l'influenza esercitata da questa schiera di intellettuali sull'opera di Arenas si riduce ad alcune suggestioni letterarie attinte dal portavoce del gruppo Lezama Lima. Ad esempio, la costante riscrittura e ricomposizione dei testi (che fa della prosa di Arenas un testo unico tenuto insieme da una fitta rete di relazioni tra cicli e opere) può suggerire l'idea di una filiazione della struttura del «ciclo narrativo» da *Paradiso* (1966)⁴.

³ Nel 1968, lo scrittore cubano Heberto Padilla invia il libro di poesie *Fuera del juego* al concorso indetto dalla UNEAC. Il libro viene premiato ma molti dei suoi poemi vengono giudicati antirivoluzionari provocando un forte dissenso tra gli intellettuali. A partire da questo momento, si assiste alla riorganizzazione delle giurie dei premi letterari, che saranno presiedute solo da intellettuali cubani e a un cambio di rotta nell'assegnazione dei premi, che verranno destinati agli scrittori latinoamericani residenti nei rispettivi paesi di origine. Padilla viene incarcerato nel 1971 e rilasciato dopo la ritrattazione pubblica delle allusioni e delle dichiarazioni contro il governo presumibilmente contenute nei suoi scritti; egli è chiamato inoltre a criticare apertamente gli intellettuali europei, latinoamericani e nordamericani schierati a favore degli intellettuali anticastristi. Cfr. Lourdes Casal, *El caso Padilla, Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, New York, Nueva Atlántida, 1994.

⁴ Il romanzo di Lezama Lima è un tentativo di totalizzazione di un sistema poetico nu-

Sullo scorcio degli anni Sessanta, la fama del colosso Lima è già ampiamente consolidata fuori da Cuba e la sua influenza sugli intellettuali coevi è estesa anche a coloro che, come Arenas, intrapresero un cammino diametralmente opposto a quello del «maestro».

Indipendentemente dal suo rapporto con Lima, all'epoca della stesura del romanzo d'esordio, *Celestino antes del alba*, Arenas era ancora molto giovane e artisticamente impreparato al confronto sul terreno letterario con un insieme di scrittori accomunati da una stessa concezione ideologica⁵; secondo quanto dichiarato dallo stesso autore, più avanti, con alcuni di essi, il problema si porrà proprio in termini ideologici:

En aquel momento, no aprobaban el régimen y me decían horrores de Fidel Castro y de la tiranía que había impuesto; querían abandonar el país, pero o tenían muchos hijos o no podían hacerlo. Eliseo Diego decía: «Yo, el día que tenga que escribir una oda elogiando a Fidel Castro o a esta Revolución, dejo de ser escritor». Más adelante, sin embargo, tanto Cintio Vitier como Eliseo se convirtieron en voceros del régimen de Fidel Castro (pp. 98-99).

Un'ulteriore considerazione da fare riguarda il fatto che, sin dai primi esperimenti narrativi, la prosa di Arenas è distante tanto dalle tendenze stilistiche del gruppo, quanto da quelle più in voga in quegli anni.

A metà del secolo scorso, Cuba ospita una rivoluzione stilistica cui si è soliti alludere con il sintagma «Trilogía del barroco cubano», per ricordare i suoi più autorevoli rappresentanti: Alejo Carpentier, Lezama Lima e il più giovane Severo Sarduy. Malgrado le palesi differenze ideologiche che separano Lezama Lima da Alejo Carpentier, interprete degli intellettuali di estrazione comunista, essi sono accomunati da una stessa predilezione per il dettaglio, per l'estetica dell'eccesso, per la solennità della descrizione, ben lontane dallo stile di Arenas.

Nei suoi tratti essenziali, quest'ultimo si contraddistingue invece per la brevità delle proposizioni, per una prosa incisiva che trae forza da un aspetto visuale del linguaggio, più vicino ai modi delle avanguardie storiche che alle architetture verbali del barocco cubano. Egli prende le distanze dal sentimentalismo e dai preziosismi della prosa di Lezama Lima e opta per la presentazione di una realtà cruda e priva di orna-

trito dalle esplorazioni in verso e in prosa effettuate prima e durante la lunga gestazione dell'opera; si consideri che il primo capitolo esce nei numeri 22 e 23 di «Orígenes» (1949), che lo stesso anno i tratti essenziali della cubanità propria del romanzo sono già presenti nella raccolta *La fijeza* e che gli articoli di *Analecta del reloj* del '53 prefigurano i dialoghi saggistici di *Paradiso*.

⁵ Quest'ultima, concretizzata nel pensiero di Ernesto Cardenal e di Emilio Torres, riceverà il nome di Teología de la Liberación.

menti mediante l'utilizzo di un linguaggio scarno e colloquiale. Sono proprio lo stile e la tendenza alla dissacrazione che caratterizzano la sua prosa a dimostrare che lo scrittore cubano fu notevolmente influenzato dalle opere dell'amico scrittore Virgilio Piñera più che da quelle di un erudito intellettuale come Lezama Lima.

Tra Arenas e Piñera si instaura un profondo legame che, ai suoi esordi, possiede le caratteristiche di una consulenza stilistica e redazionale e che continua ad essere tale se è vero che, con la morte di Piñera, la narrativa di Arenas cede più spesso alla denuncia e convince meno. Omosessuale, ateo e soprattutto convinto anticomunista, Piñera non ricevette lo stesso trattamento di Arenas nella Cuba di Castro; egli non dovette sopportare l'affronto dell'esilio e visse a Cuba più o meno tutta la vita, completamente invisibile. Come Lima, Piñera fu ostacolato attraverso il sistema dei premi letterari, tenuto al margine della vita culturale del paese e costretto a quello che Arenas chiama «esilio interiore»; al contrario, a partire dalla pubblicazione in Francia di *El mundo alucinante* e fino all'esilio volontario, Arenas fu aspramente osteggiato e perseguitato.

Rispetto alle diverse forme in cui il regime condizionava gli intellettuali, Arenas ci tiene a precisare che quelli che ricoprirono cariche politiche si sottoposero ad una specie di auto-censura che compromise il valore artistico delle proprie opere:

¿Qué fue de la obra de Alejo Carpentier, luego de haber escrito *El siglo de las luces*? Churros espantosos, imposibles de leer hasta el final. ¿Qué fue de la poesía de Nicolás Guillén? A partir de los años sesenta toda esa obra es prescindible; es más, absolutamente lamentable. ¿Qué se hicieron de los ensayos luminosos, aunque siempre un poco reaccionarios del Cintio Vitier de los años cincuenta? ¿Dónde está ahora la gran poesía de Eliseo Diego, escrita en los años cuarenta? Ninguno de ellos ha vuelto a ser lo que era; han muerto, aunque, desgraciadamente, para la UNEAC y, aun para ellos mismos, sigan viviendo (p. 116).

Emerge così un quadro della compagine intellettuale cubana da cui è possibile ricavare alcuni spunti preziosi per indagare sulle diverse realtà letterarie che operarono in quel contesto. Uno studio dettagliato del movimento dissidente cubano potrebbe anche portare a riconsiderare, alla luce di esperimenti letterari poco studiati o addirittura sconosciuti, quelle che sono comunemente riconosciute come le tendenze della narrativa del *boom*. Non solo il contributo di «Orígenes» (cui, ad esempio, un autorevole studioso del *boom* come Rodríguez Monegal non manca di dedicare ampio spazio nella sua riflessione)⁶ ma anche il

⁶ I contributi di Emir Rodríguez Monegal *El Boom de la novela latinoamericana* (Cara-

lavoro sotterraneo di quella parte di artisti che, dopo gli anni ottanta, e grazie anche alla testimonianza di Arenas, si conosce come *generación de los marielitos*⁷ meriterebbe una più appropriata collocazione tanto estetica quanto politica nel panorama artistico in cui si generò il fenomeno del *boom*.

1. I modi dell'autobiografia

La vicenda di Arenas è nota soprattutto come caso politico ma, secondo quanto ricostruito nell'autobiografia, i contrasti con il governo rivoluzionario cominciarono a diventare rilevanti a partire da un certo momento in poi. Si ha infatti ragione di credere che, prima della pubblicazione in Francia de *El mundo alucinante*, il suo romanzo più noto, egli esercitasse le proprie attività artistiche liberamente e con relativo successo.

Se Arenas avesse maturato un sentimento anticastrista già negli anni Sessanta, difficilmente il romanzo d'esordio, *Celestino antes del alba*, avrebbe ricevuto la prima menzione al concorso dell'UNEAC e sarebbe stato pubblicato in un gran numero di copie, che andarono tutte esaurite in poco tempo⁸. Lo scrittore cubano attribuisce molta importanza al fattore ideologico nel resoconto di quell'episodio:

...en el primer jurado estaba Camila Henríquez Ureña, que también era una mujer excepcional, y que dio batalla en aquella oportunidad por premiar *Celestino*, mientras Alejo Carpentier y el viejo militante del Partido Comunista, José Antonio Portuondo, influían para premiar *Vivir en Candonga* de Ezequiel

cas, Tiempo Nuevo, 1972) e di Rosalba Campra *America Latina: l'identità e la maschera* (Roma, Meltemi, 1999) restano ancor oggi indispensabili punti di riferimento per chiunque voglia accostarsi al tema. Oltre all'innegabile merito divulgativo del suo lavoro, Rodríguez Monegal è il primo a sottolineare la natura editoriale del fenomeno, mentre il testo della Campra fornisce un'analisi approfondita dei temi più trattati e delle tendenze stilistiche della narrativa del *boom* letterario, attraverso le opere e i commenti dei suoi più autorevoli portavoce.

⁷ La generazione *Mariel* annovera tra i suoi componenti pittori, scultori, poeti, romanzieri e musicisti che vivono e lavorano in città diverse come Miami, New York, New México o Chicago. Tra questi: Carlos Victoria o Guillermo Rosales (narrativa), Alfredo Triff o Ricardo Eddy Martínez (musica), Juan Boza o Juan Abreu (arti plastiche), René Ariza o José Abreu Felipe (drammaturgia), Esteban Luis Cárdenas e Roberto Valero (poesia), Jesús Ferrera Blanquet (video).

⁸ Pubblicato nel 1964 a Cuba con il titolo *Cantando en el pozo*, il romanzo ottiene la prima menzione al concorso dell'UNEAC presieduto da Alejo Carpentier nel 1965. L'edizione dell'opera si esaurisce in solo una settimana ma non è mai più riedita a Cuba. Nel 1982 viene pubblicata a Barcellona dall'editoriale Argos Vergara.

Vieta, que era una especie de apología sobre la lucha de Fidel Castro en la Sierra Maestra y una crítica a los llamados escritores escapistas que, según el autor, se pasaban la vida cazando mariposas con sombreros por todos los campos de Bayamo y otros lugares por el estilo (p. 101).

Nella successiva edizione del concorso dell'UNEAC, il primo premio non fu assegnato a nessuno dei partecipanti ma *El mundo alucinante* ottenne lo stesso riconoscimento del precedente. Il giudizio positivo espresso dalla giuria nei confronti di entrambe le opere lascia supporre che, più che ideologico, il motivo per il quale nel 1966 il primo posto andò deserto si deve al fatto che Carpentier e Portuondo ritennero il secondo romanzo di Arenas degno di ricevere una menzione ma non ancora maturo per un premio di quella portata⁹.

Nonostante si fosse battuto per concedere il premio ad Arenas, anche Piñera, come si rileva da queste sue parole citate nell'autobiografia, era convinto che il romanzo fosse ancora immaturo:

Te quitaron el premio; la culpa la tuvieron Portuondo y Alejo Carpentier. Yo voté por que tu libro fuera premiado. Toma mi teléfono y llámame; tenemos que trabajar en esa novela; parece como si la hubieras mecanografiado en una sola noche (p. 101).

Si è già detto che i primi veri contrasti con il governo rivoluzionario iniziarono dopo l'ottimo esito della pubblicazione di *El mundo alucinante* in Francia. A partire da quel momento cominciarono a domandargli quali fossero i suoi rapporti con l'estero, come avesse fatto a portare il manoscritto fuori da Cuba e quali fossero i manoscritti ancora in suo possesso. Parallelamente, il governo rivoluzionario cominciò ad adottare misure sempre più restrittive nei confronti degli omosessuali. Vennero emanate pesanti leggi contro le «devianze sessuali» e si istituirono le UMAP, campi di lavoro formalmente destinati agli psicotabili e agli omosessuali, dove venivano condotti anche i dissidenti politici.

L'insieme di questi fattori ha permesso che, per il regime, Arenas diventasse un omosessuale controrivoluzionario che aveva pubblicato i libri all'estero e che, per Arenas, la sessualità diventasse un progetto sovversivo:

Creo que si una cosa desarrolló la represión sexual en Cuba fue, precisamente, la liberación sexual. Quizá como una protesta contra el régimen, las prácticas ho-

⁹ Quest'interessante ipotesi è formulata da Antonio Cusato nel suo articolo «Reinaldo Arenas: la vendetta della parola», in Aa.Vv., *Scrittori «contro»: modelli di discussione nelle letterature iberiche*, Atti del convegno di Roma dell'Associazione ispanisti italiani, 15-16 Marzo 1995, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 347-358.

mosexuales empezaron a proliferar cada vez con mayor desenfado (pp. 132-133).

In molti passaggi dell'autobiografia, il godimento fisico è anteposto a qualsiasi altro obiettivo da perseguire. Filtrando gli eventi attraverso questa prospettiva, Arenas ne sminuisce, o addirittura ne ridicolizza il peso politico per offrirne una visione diversa da quella ufficiale. Ad esempio, il ricordo dei giorni della vittoria castrista è incentrato sul personale rammarico di non aver potuto godere della reazione sfrenatamente licenziosa al trionfo rivoluzionario; Arenas dice:

todos querían llevarse algún barbuto a su casa. A mí aún no me había salido barba, porque sólo tenía quince años (p. 68).

L'euforia generalizzata del popolo è così ricondotta ad una totale mistificazione del ribelle e la rivoluzione è presentata sotto una luce tutt'altro che gloriosa:

La guerra fue más bien de palabras. La prensa y casi todo el pueblo decían que el campo estaba tomado por miles y miles de rebeldes armados hasta los dientes. Era falso; las pocas armas que tenían eran las que le habían quitado a los casquitos – los soldados de Batista – o escopetas viejas, amarradas con alambres, que habían sido fabricadas en el siglo pasado y utilizadas por los mambises (p. 67).

Altrove, la dirompente vitalità della descrizione della vita sessuale è un mezzo attraverso cui raccontare la violenza di alcuni contesti. La miseria e l'arretratezza dell'ambiente rurale della periferia di Holguín in cui trascorse la propria infanzia sono descritte in tutta la loro crudeltà, non senza raggiungere punte di sarcastica ironia, ponendo l'erotismo al centro del discorso:

Uno de mis primos, Javier, me confesaba que el mayor placer lo experimentaba cuando se templaba un gallo. Un día el gallo amaneció muerto; no creo que haya sido por el tamaño del sexo de mi primo que era, por cierto, bastante pequeño; creo que el pobre gallo se murió de vergüenza por haber sido él el templado cuando era él el que se templaba a todas la gallinas del patio (p. 39).

È evidente che la provocazione sessuale si iscrive in un progetto di rivendicazione nei confronti della campagna contro l'omosessualità promossa dal governo castrista. Arenas sceglie di riscattare la libertà negatagli utilizzando gli stessi mezzi della repressione; in quest'ottica, c'è spazio anche per la privazione quando la pratica sessuale non è un atto di liberazione ma uno strumento di dominio:

Las relaciones sexuales se convierten, en una cárcel, en algo sórdido que se realiza bajo el signo de la sumisión y el sometimiento, del chantaje y de la violencia; incluso, en muchas ocasiones del crimen. Lo bello de la relación sexual está en la

espontaneidad de la conquista y del secreto en que se realiza esta conquista. En la cárcel todo es evidente y mezquino; el propio sistema carcelario hace que el preso se sienta como un animal y cualquier forma del sexo es humillante (p. 205).

Il problema del riscatto sociale perseguito attraverso l'ostentazione della propria marginalità si affianca alla proposta di restituire dignità al perseguimento in arte della libertà estetica, intesa come aspirazione alla bellezza. Il ritratto di Lezama Lima si chiude con una considerazione di Arenas che va esattamente in questa direzione:

La belleza bajo un sistema dictatorial es siempre disidente, porque toda dictadura es por sí antiestética, grotesca; practicarla es para el dictador y sus agentes una actitud escapista o reaccionaria. Por esta razón, tanto Lezama como Virgilio terminaron su vida en el ostracismo y abandonados por sus amigos (p. 113).

Tra i vari obiettivi perseguiti da Arenas con la stesura dell'autobiografia, la riaffermazione del principio di libertà estetica è senz'altro uno dei più importanti. Malgrado ciò, esso rischia di apparire secondario rispetto alla difesa della causa omosessuale per l'eccessiva insistenza con cui, nel testo, si fa riferimento alla vita sessuale. Non di rado, infatti, l'autobiografia si abbandona a eccessi di esibizionismo che appesantiscono la lettura e, non di rado, questo genere di irriverenza verbale si lega ad un certo radicalismo del discorso politico:

Toda dictadura es casta y antivital; toda manifestación de vida es en sí un enemigo de cualquier régimen dogmático. Era lógico que Fidel Castro nos persiguiera, no nos dejara fornicar y tratara de eliminar cualquier ostentación pública de vida (p. 119).

Questi aspetti del discorso non sono tuttavia da ritenersi caratteristiche distintive della prosa di Arenas ma piuttosto manifestazioni di un atteggiamento tipico di quegli anni e che ancora segna, limitandone le potenzialità espressive, la produzione artistica più recente. Del resto sono queste le ragioni per cui gli ultimi romanzi di Arenas perdono molto in efficacia rispetto al romanzo più studiato (*El mundo alucinante*) e, a mio avviso, soprattutto al ciclo delle *noveletas*, dove le prime convincenti sperimentazioni di *Celestino antes del alba* si coniugano con pagine di mirabile capacità descrittiva.

Nel caso di *Antes que anochezca*, il problema della provocazione e dell'irriverenza verbale è legato anche al particolare tipo di «contratto sociale»¹⁰ stabilito dal testo col destinatario. Se infatti il credito genera-

¹⁰ L'espressione è di Lejeune, cfr. Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

le di una narrazione dipende dall'impegno di responsabilità della voce narrante, nel caso di Arenas il solo fatto che a parlare fosse un omosessuale perseguitato e artisticamente non riconosciuto avrebbe inevitabilmente stimolato la riflessione del lettore. L'insistenza sugli elementi della marginalità gioca sul sentimento di «fiducia» che un discorso rivolto contro la retorica istituzionale ed una storia imperniata su un perseguitato sono in grado di suscitare nel lettore.

Più in generale, vale a dire osservando l'insieme delle opere di Arenas, si nota che il linguaggio degli ultimi anni testimonia un processo di maturazione artistica che a crescente radicalismo affianca un decrescente sperimentalismo linguistico. L'autobiografia è l'ultima opera di Arenas e l'inizio della sua stesura coincide con il momento più acuto della persecuzione, quando egli si vide costretto a vivere nascosto tra gli alberi del parco Lenin. Purtroppo, di quelle febbrili parentesi compositive non restano tracce perché il manoscritto fu confiscato (come accadde per tutti quelli che Arenas scrisse a Cuba) ma, negli anni Ottanta, lo stesso progetto narrativo dovette essere animato da un radicalismo certamente più energico se il proposito di rimettervi mano fu indotto dal sopraggiungere imminente della morte¹¹.

Si è ritenuto che questa tendenza al radicalismo faccia di *Antes que anochezca* un ibrido tra delirio e cronaca¹², mentre invece dissacrazione ed esibizionismo andrebbero soprattutto ricondotte alla rabbia di uno scrittore non letto nel proprio paese, di un perseguitato, non da ultimo di un malato terminale. Occorre cioè ridimensionare l'importanza che questi elementi rivestono ai fini della trasmissione del significato e non limitarsi a verificare l'attendibilità delle informazioni che il testo contiene ma leggerlo anche come ultimo esperimento di una narrativa che preferisce scioccare proponendo un susseguirsi di immagini proprie di una mente visionaria, piuttosto che abbandonarsi a concilianti descrizioni.

¹¹ Secondo quanto asserito da Lilian Hasson, amica e traduttrice al francese di Reinaldo Arenas, Juan Valera e la pittrice María Badias ospitarono lo scrittore cubano nella loro casa di New York e lo aiutarono a completare la stesura delle ultime opere, e a rivedere le precedenti, sempre e solo in sua presenza. Su quest'ultimo punto non sarà comunque possibile avere risposte chiare fino al 2010, data in cui il manoscritto di *Antes que anochezca*, attualmente conservato nell'Università di Princeton, sarà finalmente consultabile.

¹² Cfr. Manuel Pereira, «Reinaldo antes del alba», *Quimera*, 9-10, julio-agosto 1981, pp. 54-58.

2. *Autobiografia come finzione*

Per raccontare il proprio inferno, Arenas sceglie, come sua guida spirituale, Virgilio Piñera. L'invocazione che rivolge all'amico è l'espediente letterario che apre il resoconto retrospettivo:

Oyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano (p. 16).

Il titolo, *Antes que anochezca*, descrive la condizione di disagio caratteristica della stesura iniziale del manoscritto e sprigiona una catena di relazioni che si attiva nel presente della scrittura. Il riferimento più esplicito è al fatto che, nel parco Lenin, Arenas fu costretto a scrivere sfruttando le ore del giorno ma, non meno direttamente, il tentativo di anticipare l'oscurità può riferirsi alla volontà di concludere la stesura delle memorie prima di essere nuovamente condotto in carcere¹³.

Il più forte impedimento alla scrittura è, tuttavia, rappresentato dalla sua prossima morte, allusa nell'implicito riferimento alla notte. In tutti e tre i momenti, individuati a partire dal riferimento all'oscurità secondo un grado crescente di astrazione, la scrittura si colloca prima. Che sia l'arrivo della notte, una nuova incarcerazione o il sopraggiungere della fine, l'*antes* del titolo indica il momento preciso nel quale si raccoglie tutta la tensione creativa; l'avverbio diventa depositario di un'idea di bellezza estetica, che è una delle direttrici di senso seguite dall'orditura del *corpus* di testi di Arenas, perché è messo in relazione con l'intero processo della scrittura. Con l'ultimo atto di volontà, vale a dire con la stesura di *Antes que anochezca*, Arenas stabilisce un collegamento tra il resoconto autobiografico e il primo romanzo, *Celestino antes del alba*, la storia di un bambino che scrive ovunque, perfino sulle foglie degli alberi, garantendo così la coerenza di alcuni fondamenti poetici di cui è permeata l'intera opera.

Resta il fatto che l'autobiografia è interessante soprattutto per la particolare prospettiva da cui si racconta l'evento della rivoluzione e le sue conseguenze sulla società cubana. Proprio rispetto al suo valore di testimonianza, alcune incongruenze rilevate tra racconto e biografia hanno indotto qualche perplessità sulla veridicità di alcuni suoi passaggi. Acquisita questa consapevolezza, c'è il rischio che il problema sia

¹³ La scrittura delle memorie si alterna alla stesura delle lettere di depistaggio che Arenas indirizza ad alcuni amici scrittori, all'epoca eminenti rappresentanti dell'intelligenza di regime. Il telegramma inviato a Nicolás Guillén da Vienna recita: «Llegué bien. Gracias por tu ayuda. Reinaldo». Cfr. Reinaldo Arenas, «La fuga», *Antes que anochezca*, p. 197.

esteso a tutta l'opera, rendendo silenziosi alcuni importanti luoghi del testo. Ad esempio, si è messo in dubbio che il ritratto di Lezama Lima sia stato composto sulla base di una reale frequentazione tra Arenas e il «maestro».

Nel breve capitolo «Lezama Lima», Arenas ricostruisce un «hogar» dominato da ritmi e dinamiche fuori dal tempo che è un po' l'emblema della vita artistica cubana clandestina. La casa di Lima in Trocadero 164, oltre a essere il centro della vita artistica del poeta, simboleggia il lavoro sotterraneo degli scrittori emarginati dalla cultura ufficiale:

La reunión de aquellos tres personajes, en aquella casa ya un poco destartalada, que a veces se inundaba, tenía un carácter simbólico; era el fin de una época, de un estilo de vida, de una manera de ver la realidad y superarla mediante la creación artística y una fidelidad a la obra de arte por cualquier circunstancia (p. 112).

Ma ancora, alcuni particolari utilizzati da Arenas per ricostruire la figura di Lima risultano dettagli solo in apparenza. Si pensi, ad esempio, che l'immagine di dedizione e amore platonico costruita intorno alla figura di Eloísa, la compagna di Lima, è anche un modo per contrapporre l'omosessualità taciuta del poeta a quella gridata di Piñera e che il frammento sui gusti sessuali dei due poeti sembra ricalcare i due diversi caratteri narrativi, uniti da Arenas sul terreno comune dell'onestà intellettuale:

A Virgilio le gustaban los hombres rudos, los negros, los camioneros, mientras que Lezama tenía preferencias helénicas; tenía un culto extremo hacia la belleza griega y, desde luego, hacia los adolescentes. Virgilio llevaba con asiduidad a la práctica sus realizaciones sexuales, y Lezama era mucho más retraído, quizá por vivir tantos años junto a su madre. En cierta ocasión Lezama y Virgilio concidieron en una especie de prostríbulo para hombres que había en La Habana Vieja y Lezama le dijo a Virgilio: «Así que vienes tras la caza del jabalí». Y Virgilio le contestó: «No, he venido, simplemente, a singar con un negro» (pp. 110-111).

Egli traccia i profili biografici e artistici di questi due intellettuali menzionando pochi dati che sono portatori di un senso più ampio rispetto a quello racchiuso nel singolo particolare. Ciò lascia presupporre che Arenas conoscesse entrambi direttamente e non solo attraverso le rispettive opere. Se infatti il rapporto con Piñera è un dato certo, quello con Lezama Lima risulta tale proprio grazie alla cura con cui Arenas ritrae il «maestro».

Quest'ipotesi trova conferma in alcune dichiarazioni rilasciate da Lima nelle lettere indirizzate a Eloísa. Il 10 Settembre del 1970 scrive:

Reynaldo Arenas es un joven de unos veintisiete años. Es muy amigo mío. Vie-

ne con frecuencia a visitarme. Acaba de hacer un extenso artículo sobre mí, que tan pronto se publique te lo remitiré. El personaje de la novela le fue sugerido por mi obra *La expresión americana*, donde hablo de Tomás Servando Teresa de Mier, él me cita en la obra. Es una obra que interesa mucho por las posibilidades que entraña como hombre joven y por la que ya realiza. Ha publicado otra novela, *Celestino antes del alba*, que es buena también¹⁴.

Lo stesso anno, elogiando il lavoro di Didier Coste, traduttore francese di *Paradiso*, Lima ricorderà Arenas tra gli amici cui ha dato ascolto per decidere a chi affidare la traduzione del proprio romanzo (lettera a Didier Coste, La Habana, 25 Febbraio 1970). Ma ancora, stilando una lista di giovani e promettenti scrittori cubani, si rivolge a Eloísa dicendo (lettera a Eloísa, La Habana, 15 Maggio, 1971):

Te hemos mandado el libro de Reynaldo Arenas, *Celestino antes del alba*. Es un muchacho naturalmente nacido para escribir, esa obra la escribió cuando tenía 22 años y revela talento innato para la prosa.

Si capisce, dunque, che negare la referenzialità della scrittura di *Antes que anochezca*, la più ovvia, vale a dire quella alla repressione subita da Reinaldo Arenas nella Cuba di Castro, insieme con il mancato riconoscimento letterario, è assurdo tanto quanto lo sarebbe asserire l'oggettività della rispondenza tra i passaggi del testo e la vita dello scrittore cubano.

Il testo possiede un innegabile fascino legato alla possibilità che offre di indagare sulle verità del ventennio post-rivoluzionario. Tuttavia, si è già detto che l'affannoso tentativo di verifica dei dati contenuti nel testo rischia di ottenebrare alcune allusioni di carattere letterario. Penso alla notazione sulle abitudini alimentari contenuta nel ritratto di Lima, al fatto che essa non si limita a essere un mero dato biografico ma evoca la sofisticata abbondanza della sua prosa, oppure, all'episodio del funerale di Virgilio Piñera, nel quale si racconta di una moltitudine di ragazzini al seguito del feretro.

Quest'ultimo aneddoto è smentito da uno dei partecipanti, Abilio Estévez, il quale giustifica l'inesattezza del resoconto ricordando che Arenas era dotato di una fervida immaginazione¹⁵. Il carattere visionario della sua narrativa di certo non smentisce l'osservazione di Estévez,

¹⁴ Cfr. Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia (1939-1976)*, Madrid, Verbum, 1998, p. 153.

¹⁵ Cfr. Abilio Estévez, «Autobiografía de un desesperado», *Encuentro de la cultura cubana*, 8-9 primavera-verano 1998, pp. 130-132. Pubblicato il 28 Febbraio del 1998 in *Babelia*, supplemento del quotidiano *El País*.

che infatti suggerisce la possibilità di rintracciare nell'opera di Piñera gli elementi per comprendere a fondo il capitolo che l'autobiografia dedica alla sua morte.

Nel racconto *Concilio y discurso*¹⁶, Piñera sferra un feroce attacco contro la forza manipolatrice della retorica istituzionale, in questo caso religiosa, trasformando una bicicletta in uno strumento di evangelizzazione. Durante un concilio, il Papa rovescia in domanda l'affermazione «luchas del pontificado y del imperio» generando il caos tra l'impenitente uditorio raffigurato in una bolla gigante, che comincia a parlare di biciclette.

Sarà Piñera nelle vesti di una cameraman a porre fine ai tentativi senza esito del Papa di riportare l'ordine nella congrega di credenti. Depositario di una saggezza risolutrice, egli sposterà l'attenzione del pubblico su una bicicletta verde ma sarà di nuovo costretto nel ruolo di spettatore impotente perché la massa preferirà comunque allontanarsi sulle orme del Papa, questa volta, però, in bicicletta.

Reinaldo Arenas dovette provare un'impotenza analoga a quella del personaggio Piñera allorché si rese conto che molti di coloro che avrebbero dovuto assistere al funerale dell'amico non lo fecero perché accettarono l'«invito» del governo rivoluzionario a non presentarsi. Ed è attraverso l'immagine di questa virtuale schiera di ragazzini in bicicletta che, nella sua autobiografia, egli intende dar voce a questo sentimento.

Se, come nota Lejeune, la storia dell'autobiografia è, prima di tutto, la storia del suo modo di lettura, il tipo di credito che si produce risiede nell'efficacia della trasmissione del testo e non nella somiglianza tra il personaggio e il modello; allo stesso modo, conta meno verificare l'attendibilità dei dettagli riportati da Arenas nella descrizione di quell'evento, che rintracciare il modo, o i modi, in cui la sua trasmissione è davvero efficace.

Pochi ma significativi aneddoti, tratti di un carattere o aspetti di una personalità forniscono lo spunto per la creazione di immagini in cui Arenas è capace di condensare profili biografici o esperienze artistiche. Individuare i modi in cui essi, in alcuni casi, sono affabulazioni letterarie vuol dire comprendere l'efficacia di un resoconto autobiografico che non può essere accolto come mera rivendicazione gridata ma che sottende la volontà dell'autore di restituire dignità di ascolto al proprio *corpus* di opere, nonché di ricollocare artisticamente contributi ostaco-

¹⁶ Virgilio Piñera, «Concilio y discurso», in *Cuentos completos*, Santafé de Bogotá, Alfaguara, 1999, pp. 360-377.

lati o ingiustamente bistrattati, e ai quali Arenas riserva un posto di rilievo, tanto nel proprio percorso intellettuale, quanto nel panorama culturale cubano di metà secolo scorso.

Alessandra Ghezzi
Università di Pisa

NOTE

I manoscritti di Reinaldo Arenas

Nel 1982 l'Università americana di Princeton comincia ad acquistare dallo scrittore cubano Reinaldo Arenas tutti gli scritti redatti fino a quel momento (manoscritti, dattiloscritti, bozze corrette, appunti e lettere), nonché le diverse edizioni e traduzioni delle sue opere. Il progetto è quasi coincidente, e certo connesso, con l'evento dell'esodo di Mariel (1980)¹, che offrì all'intellettualità americana l'occasione di rafforzare il dissenso nei confronti del governo cubano. Il merito dell'operazione condotta dall'università americana è quello di contribuire alla tutela e alla conservazione di un'opera che, ancor oggi, non sembra godere del dovuto interessamento da parte della critica, nonché di quello del mercato editoriale europeo, fatta eccezione per i lavori delle case editrici barcellonesi Tusquets, Lumen e Àltera (prime per numero di edizioni realizzate).

Il materiale, alloggiato nel Dipartimento di Libri Rari e Collezioni Speciali, è sistemato in appositi contenitori in base al numero delle versioni manoscritte o dattiloscritte conservate². I dattiloscritti contengono correzioni e annotazioni autografe, salvo alcuni che invece presentano interventi di dubbia paternità; i manoscritti sono in numero abbastanza ridotto e sono costituiti da testi narrativi e da qualche componimento poetico³.

L'insieme dei documenti si presenta organizzato in quattro sezioni: *Works*, *Correspondence*, *Miscellaneous and Printed Material*, *Additional Papers*.

Works comprende le opere composte tra il 1964, anno della stesura del primo romanzo, *Celestino antes del alba*, e il 1990, anno della morte dell'autore ed è, a sua volta, suddivisa in quattro parti: *A. Novels and Novellas*, *B. Short stories*, *C. Plays and Scripts*, *D. Poetry*, *E. Nonfiction*.

¹ Nel 1980 il governo cubano decise di far espatriare dal porto di El Mariel migliaia di avversari politici del castrismo, di ladri e di omosessuali tra i quali si confuse anche lo scrittore Reinaldo Arenas.

² Fino all'esilio (1980), Arenas sopportò a Cuba un decennio di persecuzione politica che lo costrinse a scrivere in condizioni quanto mai disagiate. Molti dei suoi manoscritti vennero confiscati, altri andarono perduti, altri ancora furono riscritti o comunque ripresi in parte molto tempo dopo la prima stesura. Per questi motivi, di ogni opera esistono più stesure, manoscritte e/o dattiloscritte.

³ Esistono versioni manoscritte dei romanzi *El color de verano*, *La loma del ángel* (1983), *Otra vez el mar* (1980-81), *El portero* (1984), del racconto «Segundo viaje: Mona» (1986), contenuto in *Viaje a La Habana*, di alcune poesie raccolte nella seconda versione di *Leprosorio* e della raccolta di poesie *Voluntad de vivir manifestándose* (1983-85).

A. *Novels and Novellas* include le versioni dei romanzi e dei romanzi brevi più le traduzioni, tra le quali quella francese non autorizzata di *Otra vez el mar* ad opera di Gérard Pina e Flora Compagne, nonché la traduzione inglese di *Cantando en el pozo*, pubblicato per la prima volta nel 1967 con il titolo *Celestino antes del alba* e di cui oggi non resta neppure una pagina dattiloscritta.

B. *Short stories* comprende tutte le versioni dei racconti ed è suddivisa in due parti: la prima prende il nome dal libro *Termina el desfile*, che è il titolo con cui sarà ribattezzata la raccolta di racconti *Con los ojos cerrados*, la seconda è il libro di racconti *Adios a mamá*.

C. *Plays and Scripts* raccoglie le bozze e i due dattiloscritti dell'unico testo teatrale composto da Arenas: *Persecución. Cinco piezas de teatro experimental* (Miami, 1986), più la sinossi del film *Paradiso*.

D. *Poetry* contiene le versioni delle raccolte di poesie *El Central* (Barcelona, 1981), *Leprosorio* (Barcelona, 2001) e *Voluntad de vivir manifestándose* (Madrid, 1989) cui si aggiunge il testo di una canzone scritta a New York nel 1988 e musicata da Olivier Ameisen, «Una flor de la memoria», e il «Prólogo al canto de las arenas» (Lisboa, 1987), costituito da brevi riflessioni sulla morte composte per corredare i quadri del pittore cubano Jorge Camacho in occasione di una mostra d'arte che si tenne a Bruxelles nel 1987. Nel secondo dei contenitori di *El Central*, sono raccolte infine alcune pagine dattiloscritte di particolare interesse che riproducono una non meglio precisata versione del racconto «Monstruo» e il breve testo «Iliada», tutt'ora inedito.

E. *Non fiction* include i saggi, molti dei quali pubblicati in *Necesidad de libertad* (1986), l'originale della famosa «Carta abierta a Fidel Castro» (pubblicata su alcuni quotidiani tra cui il *The New York Times*, *El País*, *The Miami Herald*, il *Corriere della Sera*, *El Universal* e *El Tiempo* a partire dal 27 Dicembre del 1988) e il dattiloscritto dell'autobiografia *Antes que anochezca* (Barcelona, 2000) che per volontà dello stesso Arenas dovrà restare inaccessibile fino al 2010.

La sezione *Correspondence* raccoglie le lettere scritte nei dieci anni di esilio americano (1989/1990) e indirizzate alle figure di spicco del mondo artistico e letterario. Tra i destinatari figurano i più importanti rappresentanti dell'intellettualità cubana in esilio (Lydia Cabrera, Guillermo Cabrera Infante e Severo Sarduy gli scrittori); non mancano scambi epistolari con alcuni portavoce del castrismo quali Ángel Rama, ad esempio, oppure con personalità appartenenti a quella classe di artisti che fu profondamente critica con il governo cubano (tra questi Néstor Almendros, autore, insieme a Jiménez Leal, del noto documentario *Conducta impropia* incentrato sulla vita degli omosessuali a Cuba).

C'è poi il carteggio con il critico e scrittore Emir Rodríguez Monegal, considerato da Arenas il miglior lettore delle proprie opere, e quelli con Manuel Puig, Octavio Paz e Juan Goytisolo, per citare solo alcuni tra gli scrittori di fama internazionale in contatto con lo scrittore cubano.

La terza sezione, *Miscellaneous and Printed Material*, include, oltre a una

serie di brevi note sull'autore, ad alcuni documenti fotografici, alle interviste, a una miscellanea di articoli tratti dal periodico «Mariel»⁴, il dattiloscritto di Juan Abreu *A la sombra del mar*, testimonianza che costituisce un'autorevole integrazione all'autobiografia di Arenas *Antes que anochezca*; Juan Abreu fu infatti amico e confidente dello scrittore cubano, nonché membro di quella piccola schiera di intellettuali cui si fa risalire la nascita del movimento cubano dissidente.

Additional Papers, quarta ed ultima sezione, ospita materiale proveniente da altre fonti e costituisce una raccolta *in fieri*. Tra i documenti acquisiti fino ad oggi si annoverano le lettere indirizzate da Arenas alla madre Oneida Fuentes, a Jorge Olivares e all'amico Roberto Valero, che lo aiutò a rivedere le opere e a battere a macchina l'autobiografia poco prima del suicidio.

L'unico contributo in circolazione che testimonia l'esistenza di questo materiale è il lavoro del critico tedesco Otmar Ette: «Reinaldo Arenas: una visión de conjunto», nel volume *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, a cura dallo stesso Ette ed edito nel 1992 a Francoforte e, quattro anni dopo, da Iberoamericana spagnola. Questo saggio è ancor oggi un punto di riferimento indispensabile per chiunque voglia accostarsi all'opera di Reinaldo Arenas anche perché contiene una meticolosa descrizione dei suoi testi.

Tuttavia, il lavoro del critico tedesco non si addentra nella descrizione dei documenti se non per mettere a fuoco alcune problematiche che riguardano le date e i titoli, entrambe inerenti l'opera osservata nel suo insieme.

Manca, perciò, una descrizione del materiale che non tralasci alcun testo, neppure l'adattamento per le scuole del *Lazarillo de Tormes*, pubblicato da José Olivio Jiménez nel 1984 nella serie *Lecturas fáciles* o la sinossi della sceneggiatura del film *Paradiso* basata sull'omonimo romanzo dello scrittore cubano José Lezama Lima. Questi due lavori, infatti, pur essendo contributi minori (e forse anche di scarso valore artistico) potrebbero rivelarsi indispensabili per uno studio delle tecniche narrative e, in particolare, dei modi della riscrittura di Reinaldo Arenas data la frequenza con cui, nelle sue opere, testi e trame sono oggetto di più o meno consistenti rielaborazioni.

C'è poi la sezione epistolare, anch'essa indispensabile per la possibilità che offre tanto di rintracciare eventuali riflessioni poetiche dell'autore, quanto di addentrarsi in modo più approfondito nel panorama storico-culturale cubano di quegli anni. Di non minore utilità per ripercorrere le tappe del difficile rapporto tra Arenas e il governo cubano, potrebbe rivelarsi la parte riservata al dialogo con le istituzioni o con organizzazioni internazionali quali, ad esempio, l'Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, The International

⁴ La rivista fu creata da una cerchia di artisti e intellettuali esiliati a Miami in occasione dell'esodo di Mariel nel 1980. Nasce proprio lo stesso anno e si avvale della collaborazioni di artisti visivi, scrittori, scultori etc., purché appartenenti alla «generación del puente» o «marielitos».

Sakharov Comitee o l'Internationale de la Résistance.

A ciò si aggiunge un insieme di lettere indirizzate alle case editrici e alle università; è più che probabile che quelle inviate a Princeton, all'Università del Michigan, a quelle del Nebraska, di New Orleans, di Pittsburgh e del North Carolina aiutino a ricostruire i tempi e le modalità in cui le opere di Arenas furono acquistate dall'Università di Princeton e anche a far luce sull'atteggiamento tenuto dalle università nordamericane nei riguardi degli intellettuali dissidenti esiliati. Non sono da sottovalutare infine le lettere indirizzate alle case editrici se si considera che esse potrebbero aiutare a chiarire la questione dei problemi editoriali che ancor oggi sembra impedire ad una stessa casa editrice di completare l'edizione dell'intera opera di Arenas.

Tuttavia, l'aspetto più interessante delle opere di Arenas riguarda la quantità di problemi ecdotici che le caratterizza e che induce a intraprendere un accurato studio filologico della sua narrativa. Da questo punto di vista l'opera più complessa è *Otra vez el mar*, riscritta ben tre volte e conservata in contenitori separati secondo la ripartizione in canti della sua prima edizione del 1982. Rispetto all'edizione spagnola del romanzo, Ette lamenta il consistente numero di errori di trasmissione che essa contiene e si dice convinto che gli stessi problemi interessano *El color de verano* e *El asalto*, quarta e quinta opera del ciclo *Pentagonía*⁵, delle quali si contano rispettivamente circa 600 e 150 pagine dattiloscritte.

Lo studio di tale materiale potrebbe anche sciogliere alcuni dubbi rispetto al tipo di collaborazione che lo scrittore cubano Virgilio Piñera offrì a Reinaldo Arenas per la stesura di alcune delle opere più importanti. Oltre all'innegabile influenza letteraria che Piñera esercitò sul più giovane Arenas, è noto che egli abbia partecipato attivamente alla gestazione di *El mundo alucinante*⁶ e non è escluso che abbia fatto lo stesso con le opere successive; se infatti è vero che i testi meno convincenti di Arenas sono stati scritti dopo la morte dell'amico, è altrettanto vero, però, che quelli cominciati a metà degli anni Settanta, alcuni dei quali conclusi poco prima della morte, coincidono con l'acuirsi della persecuzione.

Purtroppo, opere come *El asalto* o *El color de verano*, ad esempio, sia in versione manoscritta che dattiloscritta, sono escluse dalla riproduzione, ma non dalla consultazione, per l'ipotetica e non specificata presenza di materiale inedito nei contenitori in cui sono raccolte. È possibile che si tratti di fogli sciolti, magari di nessun interesse letterario ma comunque mai pubblicati. Nel caso si trattasse di intere opere, un'ipotesi potrebbe essere quella dell'esistenza di una versione diversa dall'originale di uno, o di entrambi, i micro-racconti «Monstruo», pubblicati da Alfaguara nel 1995 nella raccolta di racconti *Adiós*

⁵ Arenas creò questo neologismo per il ciclo narrativo comprendente *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color de verano*, *El asalto*.

⁶ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992.

a *mamá* insieme a «Los negros» e «La mesa», con il titolo «Monstruo I» e «Monstruo II». Oltre ai dattiloscritti dei racconti contenuti nella sezione *Short stories* tra i documenti di «Memorias de la tierra», ultima parte della raccolta di racconti appena menzionata, esistono infatti pagine dattiloscritte, riunite sotto la voce «Monstruo» nel canto 4 della versione C di *Otra vez el mar*, precisamente in uno dei contenitori in cui è inserito il dattiloscritto di *El Central*.

L'altra ipotesi, più semplice, è quella di un mancato aggiornamento da parte dell'Università americana sulle pubblicazioni dei testi. Quando l'articolo di Ette viene ripubblicato in Spagna non presenta rettifiche rispetto alla versione precedente sebbene, nel 1996, *Adiós a mamá* sia già stato pubblicato. Questo dato è riproposto dal catalogo informatizzato dell'Università di Princeton forse anche sulla base delle informazioni riportate nel saggio di Ette che, ancora oggi, è l'unica fonte autorevole sull'argomento.

In ogni caso, reperire il materiale resta un'impresa difficile e soprattutto è complicato ottenerlo in quantità sufficiente per studiare una sezione intera dei documenti. L'unica sezione risultata accessibile, e che costituisce un'unità all'interno del *corpus*, è quella delle *noveletas breves*.

Si tratta di un intero ciclo narrativo composto da due romanzi brevi, *Arturo la estrella más brillante* (1984) e *La vieja rosa* (1980), cui va aggiunto un terzo lavoro, *Viaje a La Habana*, uscito l'anno della morte dell'autore e composto da tre romanzi brevi⁷. Questi testi presentano diversi elementi di interesse: il primo è la possibilità che offre un intero ciclo narrativo di individuare problematiche e caratteristiche probabilmente estensibili all'intero *corpus* di testi, il secondo sta nel fatto che si tratta di romanzi brevi, tipologia di testo che rappresenta, a mio parere, uno tra i più convincenti esperimenti letterari di Reinaldo Arenas.

All'interno di un processo di maturazione artistica contraddistinto da un crescente radicalismo politico affiancato da un decrescente sperimentalismo linguistico, le *noveletas* occupano una posizione intermedia. Esse testimoniano l'affievolirsi della predilezione di Arenas per l'aspetto visuale del linguaggio caratteristica delle avanguardie storiche e, allo stesso tempo, sono sostenute da un discorso politico che non ha ancora assunto i toni della rivendicazione gridata ma che comincia a diventare preponderante nell'economia della narrazione.

Va detto inoltre che, nei quattordici anni che separano la stesura di *La Vieja Rosa* e di *Arturo la estrella más brillante* da quella di *Viaje a La Habana*, la narrativa di Arenas subisce consistenti variazioni che una descrizione dettagliata delle varie redazioni di questi testi potrebbe mettere a fuoco. Il ciclo delle *noveletas* è in grado da solo di fornire gli elementi indispensabili per

⁷ La scelta di includere *Viaje a La Habana* tra le *noveletas breves* si attiene a quanto asserito da Ette sulla base dei criteri sul genere enucleati dallo stesso Arenas nell'intervista che rilasciò al critico tedesco nel 1986.

tracciare, nei suoi tratti essenziali, genesi ed evoluzione della scrittura di Reinaldo Arenas.

Si pensi che di *Arturo la estrella más brillante* esistono tre dattiloscritti datati rispettivamente 1970, 1970, 1971. I primi due corrispondono alle prime ventitrè pagine dell'opera e contengono entrambi correzioni autografe mentre solo il secondo presenta anche alcune annotazioni dell'autore sullo stile e sulla punteggiatura del breve testo.

Il terzo dattiloscritto consta delle prime cinquantun pagine dell'opera; le altre cinquantotto pagine sono bozze non impaginate con correzioni da attribuire, con tutta probabilità, all'editore del testo⁸.

L'opera integrale è conservata in una nuova versione dattiloscritta datata 1984 ma, oltre che dei dattiloscritti di *Arturo la estrella más brillante*, si può disporre del manoscritto originale di «Segundo viaje: Mona», vale a dire della seconda *noveleta* che compone il ciclo *Viaje a La Habana: novela en tres viajes*⁹.

Tra i documenti di questo ciclo più recente sono conservati anche alcuni fogli sciolti come, ad esempio, la cartina del «The Metropolitan Museum of Art» di New York con annotazioni autografe che fanno riferimento al romanzo in gestazione¹⁰.

Da questi pochi esempi si può inferire che un'attenta collazione dei manoscritti e/o dattiloscritti in cui si è conservata l'opera di Reinaldo Arenas può dire molto su una produzione artistica che merita di essere recuperata e studiata approfonditamente.

Alessandra Ghezzi
Università di Pisa

⁸ Vedi fig. 1 (Reinaldo Arenas Papers, A, box 1).

⁹ Vedi fig. 2 (Reinaldo Arenas Papers, A, box 13).

¹⁰ Vedi fig. 3 (Reinaldo Arenas Papers, A, box 13).

rumbo a la Florida. Reducido y en trance de ser asesinado por las escoltas militares ~~del~~ ^p ~~del~~ ^{del} avión, Nelson tiró la granada que hizo explosión. El aparato aterrizó en el aeropuerto "José Martí", en La Habana. Nelson Rodríguez y su amigo y acompañante, el poeta Angel López Rabi -de 16 años de edad- fueron fusilados.

Nelson dejó inédito un libro de relatos sobre su experiencia en el campo de concentración. Este libro, al parecer, ha desaparecido a mano de las autoridades cubanas. Algunas universidades de los Estados Unidos tienen ejemplar de *El regalo*, un hermoso libro juvenil.

Una tercera persona, el escritor ~~de~~ ~~la~~ ~~que~~ ~~era~~ ~~el~~ ~~autor~~ ~~de~~ ~~este~~ ~~relato~~ ~~de~~ ~~esta~~ ~~obra~~, quien iba en el avión pero conocía el plan, fue condenado a treinta años de prisión, condena que aún cumple en la prisión de La Cabaña, en La Habana.

Pienso en ese momento en que, granada en mano sobrevolando la Isla con sus campos de trabajo y sus cárceles, Nelson se sintió libre, en el aire, quizás por única vez durante toda su vida. ~~Desde así para siempre, este relato~~

En cuanto a los originales de este relato, escrito en La Habana ~~en~~ ~~el~~ ~~año~~ ~~de~~ ~~1971~~, pueden ser consultados en la biblioteca de la Universidad de Princeton, New Jersey.

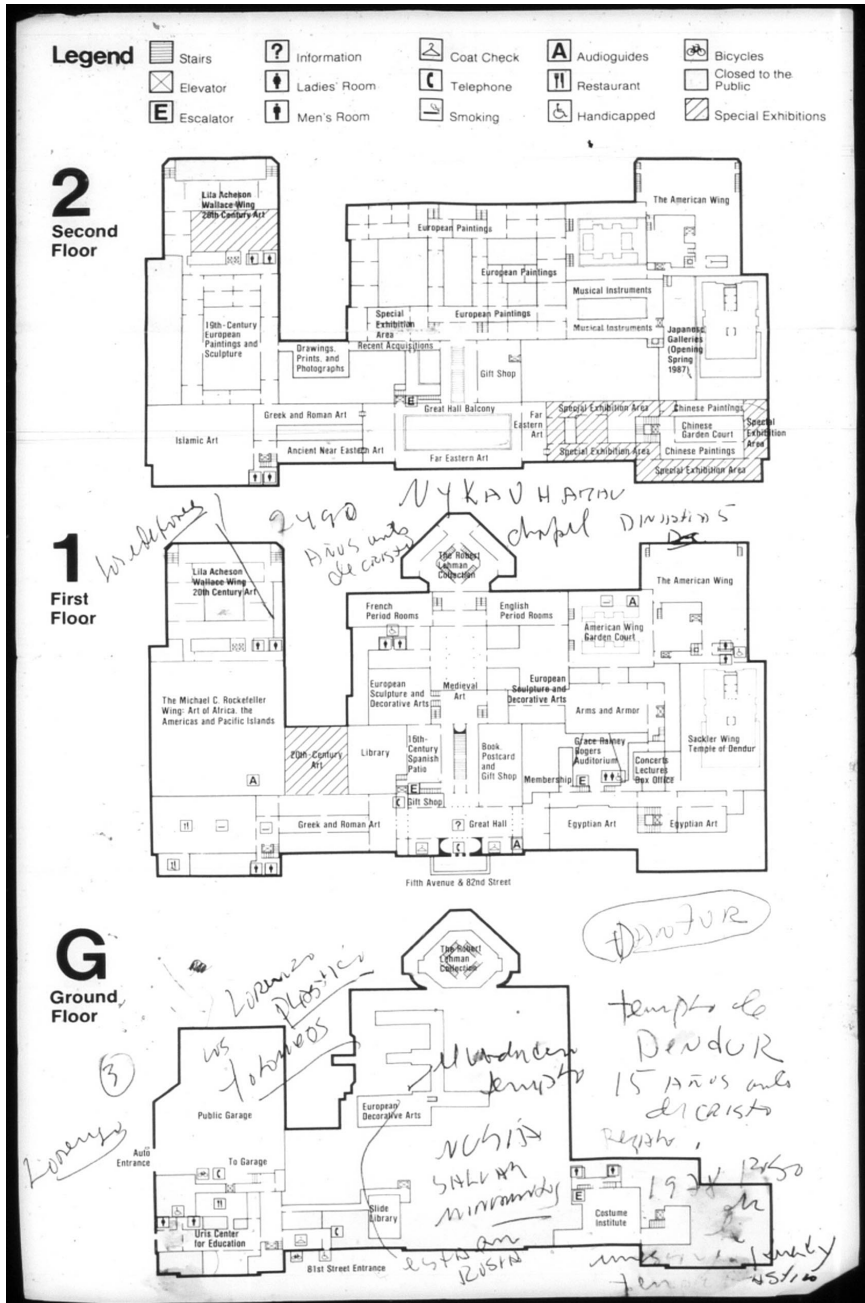
del } fj

70 ejemplares
 JESUS CASTRO
 VILLALOUQA

no
 EN EL AIRE (CUBANA)

DE AHI LA
 DEDICATORIA
 LIBRO. del

en



Reinaldo Arenas Papers, A, box 13

RECENSIONE

Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000), Selección de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente, Blanca Varela, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002, pp. 989.

Forse più di quanto non accada in altre tradizioni letterarie, buona parte della poesia spagnola del XX secolo è navigabile, nella sua superficie, collegando tra di loro alcune antologie che, pur con i loro limiti, hanno cercato a suo tempo di rappresentarne le direttrici essenziali: tacendo di altre che qui sarebbe inopportuno registrare, subito vengono alla memoria la influente silloge di Gerardo Diego (*Poesía española contemporánea*, 1934), florilegi emblematici come quelli di F. Ribes (*La antología consultada de la joven poesía española*, 1952), L. de Luis (*Poesía social española contemporánea*, 1965), J.M. Castellet (*Un cuarto de siglo de poesía española*, 1966; *Nueve novísimos poetas españoles*, 1970), e quelli più recenti a cura di F. Rubio e J.L. Falcó (*Poesía española contemporánea, 1939-1980*, 1984), di P. Ayuso (*Antología de la poesía española del siglo XX, 1940-1980*, 1998) e di J.C. Mainer (*El último tercio del siglo: 1968-1998. Antología consultada de la poesía española*, 1998).

La raccolta che commento si presenta con un titolo suggestivo che ai più ricorda un verso del *Cántico espiritual* di Juan de la Cruz e l'interessante libro d'esordio del poeta peruviano Emilio Adolfo Westphalen, sancendo così, anche nella dimensione evocativa, quell'ideale panispanismo che è uno dei pilastri su cui poggia l'iniziativa, che accomuna autori spagnoli e ispanoamericani. In verità, *ínsulas extrañas* risveglia anche la vaga eco di una sancésca ricerca dell'impossibile e quella concreta d'analoghi titoli di Guillermo Díaz-Plaja (un libro di viaggi, nella fattispecie), di Enrique Badosa (*Cuaderno de las ínsulas extrañas: poemas en prosa*, Valencia, Prometeo, 1982) e, da ultimo, del secondo e recentissimo volume di memorie di uno degli antologizzati: Ernesto Cardenal. In particolare, il sintagma rimanda a un titolo dello stesso Valente (completato dal sottotitolo *Lugares andaluces de Juan de la Cruz*, con il corredo delle fotografie di Manuel Falces: Turner, 1991), non a caso colui che lo ha proposto per questo libro e che ha redatto il prologo di una silloge di versi del citato Westphalen (*Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, 1991). Non credo che il dato, di per sé, dica molto della presunta prevalenza come selezionatore del poeta di Ourense, pur se non è mancato chi ha censurato lo stesso titolo dell'antologia (E. Chirinos, «Islas que no se tocan», *Lateral*, 96, 2002), e qualche malpensante potrebbe far notare che Valente è tra i poeti in essa più generosamente rappresentati: come Ramón Jiménez, Neruda, Hernández, Lezama Lima, Paz, Ory, Segovia e un pugno d'altri autori, assom-

ma ben dodici testi – anche se uno di essi è una versione, nessun altro ne ha di più –. Gli strali di alcuni tra gli esclusi hanno individuato in Valente un bersaglio prediletto, ma è bene sottolineare, se ce ne fosse bisogno, che questi non è stato il responsabile unico della cernita: oltre al canario Sánchez Robayna, sono intervenuti come antologisti la autrice peruviana Blanca Valera e l'uruguayano Eduardo Milán, il che ha dato una omogeneità generazionale, se non di formazione, ai curatori, nati rispettivamente nel secondo lustro degli anni Venti (nel 1926 Varela, nel 1929 Valente) e attorno alla metà del secolo (nel 1952 Milán e Sánchez Robayna). Ancor più che il possibile ruolo-chiave di Valente, casomai, andrebbe sottolineato il comune ascendente esercitato su di loro, per una ragione o per l'altra, da O. Paz.

Quanto questo testo sia radicato nella tradizione delle antologie, e di una in particolare, lo rivela la stessa nota dell'editore Nicanor Vélez, quando riconosce i debiti del progetto verso il modello di *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), pubblicata in Messico in anni di *penitencia* peninsulare, grazie al diseguale apporto di due poeti messicani –Xavier Villaurrutia, il già menzionato Paz – e due spagnoli – Emilio Prados, Juan Gil-Albert –, e al patrocinio di José Bergamín, al tempo direttore della casa editrice Séneca. Come allora, viene qui riproposta la doppia coppia di antologisti; ma assai più importante del fatto aneddótico è che *Ínsulas extrañas* si ponga, in certo modo, come prolungamento cronologico di *Laurel* e che, vale la pena di ribadirlo, assuma come punto di partenza la comunità linguistica degli autori prescindendo dalle barriere continentali e nazionali, disponendoli poi secondo un criterio strettamente temporale. Tali orientamenti presentano l'indubbio vantaggio di aiutare a collocare in sequenza gli antologizzati (nonostante, in ultima analisi, siano l'avvio e lo sviluppo della produzione letteraria a pesare più della data di nascita di ciascun autore) e quello di rendere più agevole la ricerca di affinità e influenze tra poeti al di qua e al di là dell'oceano, pur se in taluni periodi i contatti sono stati meno intensi o affatto idilliaci (come ricorda in modo colorito J. Jiménez Heffernan, «Testar las islas», *Revista de libros*, 71, 2002, p. 36) e pur se tra gli stessi poeti latinoamericani di paesi diversi talvolta ha regnato certa autarchia.

Ma la ambizione del progetto si rispecchia non tanto nelle sue ostentate ascendenze, quanto nella prolungata e laboriosa opera di spoglio: cominciata nella primavera del 1997, l'attività di selezione si è prolungata fino al mese di maggio del 2000; la stessa uscita del volume non ha fatto che rinfocolare le polemiche, relative al rilievo degli esclusi, che l'avevano persino preceduta basandosi sul mero elenco dei presenti.

A quanto pare, gli antologisti hanno preso le mosse da una iniziale lista di papabili stilata da ciascuno di loro. Tuttavia, la presenza finale di un determinato nome è stata ratificata, in successivi incontri, soltanto nei casi in cui sussisteva un accordo unanime; e vien da chiedersi se non sarebbe stato più equilibrato scegliere i nominativi a maggioranza, visto che, procedendo come si è

fatto, la mera mancanza di empatia, o peggio l'idiosincrasia, di un curatore verso un poeta era sufficiente a determinarne l'esclusione. Tanto più se, stando a quanto ha sostenuto Varela in una intervista, i selezionatori erano comunque uniti da una analoga «forma de sentir y concebir la poesía», cosa che può aver evitato qualche frizione, ma certo non ha favorito la preservazione delle differenze.

Poiché l'alicantino Carlos Sahagún a suo tempo si è opposto, con caparbia coerenza, a che il suo nome figurasse nell'antologia, il numero di autori presenti raggiunge le novantanove unità, in luogo delle cento pianificate. Va detto che questo tetto prefissato non pare avere piena rispondenza con l'intendimento di realizzare «una antología más que de poetas, de poemas esenciales» (p. 10). I selezionati sono nati tra il 1910 e il 1957, con l'eccezione (tale anche rispetto ai parametri di *Laurel*) di J. Ramón Jiménez e P. Neruda, che viene giustificata dalla significatività della loro esperienza. Del primo, leggiamo versi successivi al periodo 1940-1944, tra cui l'ineludibile «Espacio»; del secondo, componimenti estratti soprattutto dalle *Residencias* e quindi di anni precedenti (a proposito, in un volume così ben curato anche tipograficamente, stupisce che non si sia segnalata, quantomeno nell'indice finale, l'esatta provenienza di ciascuno dei componimenti prescelti). La risposta a una rimostranza facile da prevedere –perché includere Neruda e non César Vallejo, perché aprire l'uscio a Jiménez e non a Machado, pur se scomparso nel '39?– la forniscono il prologo all'antologia e alcuni dei nomi omessi nella stessa; prima di parlarne brevemente, ricorderei che la giudiziosa prudenza mostrata verso opere non ancora sorrette da una solida prospettiva temporale, ha lasciato dietro la porta un autore come Luis García Montero, (sfortunatamente) nato nel 1958.

La prefazione, caratterizzata da un colpo d'occhio complessivo che sa cogliere le modulazioni salienti del periodo, è costellata da interessanti spunti di riflessione. Pecca forse d'un eccesso di severità (cfr. pp. 22, 26, 34) nel condannare, quasi nella sua interezza, le esperienze poetiche spagnole legate alla poesia impegnata e al realismo negli anni Cinquanta e Sessanta (gli autori lo definiscono «pseudo-realismo»), mentre esalta giustamente le analoghe esperienze latinoamericane della stessa epoca; e pare, d'altro canto, concedere soverchia attenzione al «neobarroso», una tendenza della poesia ispanoamericana probabilmente non così rilevante come appare dall'attenzione che le si dedica, anche se una maggiore prospettiva storica contribuirà senza meno a restituirla alle giuste proporzioni e, a onor del vero, gli stessi antologisti non mancano di sottolinearne pure qualche limitazione (p. 33). Presumibilmente elaborato a posteriori, com'è proprio del «genere», questo prologo rappresenta il complemento naturale alle scelte realizzate, rivelando come talune assenze nell'antologia vadano ricondotte a una lettura che spesso riduce la prassi realista a un processo di depauperamento dell'esperienza poetica ed esalta, al contrario, il filone simbolista, ermetico e «spirituale», certo più affine alla sensibilità poetica dei curatori. I quali non evitano certo schematismo nel ricon-

durre il quadro d'assieme soprattutto alla dialettica tra "poesía social" e "poesía del conocimiento", e nell'assegnare aprioristicamente a questa una modernità che negano a quella, come nota H. Usandizaga nel rilevare la difficoltà di separare in molti componimenti esperienza e conoscenza («Una oscura pradera me convida». *Notas sobre poesía hispanoamericana. A propósito de la antología Las ínsulas extrañas*», *Quimera*, 232-233, 2003, pp. 92-93).

Lo statuto di operazione critica insito in ogni antologia che si rispetti, non può che rievocare l'arduo concetto di canone: è altro, forse, se non quello di assumerlo e ridefinirlo, l'obiettivo implicito di ogni florilegio? Quello qui proposto – sia chiaro, con piena legittimità – conta sin troppi esclusi eccellenti. Tra gli spagnoli, in rigoroso ordine cronologico, G. Celaya (1911), R. Molina (1917), L. de Luis (1918), J.M. Fonollosa (1922), J. Hierro (1922), C. Bousño (1923), Á. González (1925), J.A. Goytisolo (1928), G. Carnero (1947), L. María Panero (1948); tra gli ispanoamericani, almeno G. Baquero (1918), E. Bayley (1919), M. Benedetti (1920), Á. Mutis (1923), J.E. Adoum (1926), F. Jamis (1930), M.A. Montes de Oca (1932), A. Pizarnik (1936), e non vi appare una sola voce guatemalteca, dominicana, honduregna e portoricana. Ovvio che sia l'omissione di *alcuni* dei nomi citati a pesare in modo particolare. Ma c'è da dire che, in Spagna almeno e prescindendo da chi è scomparso da tempo o, come Panero, più defilato, coloro che con maggior ragione potevano vantare credito (mi riferisco in particolare a Hierro e a González) hanno improntato la loro reazione a toni saggiamente pacati; altrove, ed è il caso della Bolivia, si è discusso invece sulla opportunità d'una avvenuta ammissione, nella fattispecie quella di E. Mitre, a detrimento di altri (e non ha contribuito all'eleganza né alla qualità del dibattito che a esprimere riserve fossero spesso coloro che aspiravano a essere selezionati).

Più in generale, è disdicevole che, grazie anche al sollecito e interessato apporto di taluni organi di stampa, la *querelle* sia rimasta circoscritta soprattutto alle frizioni personali o alle omissioni dell'antologia, quando questa ha un indubbio spessore, favorisce un approccio sinottico a mezzo secolo di tradizione poetica, comprende qualche nome ispanoamericano non conosciutissimo nel Vecchio Continente (J.E. Eielson, J. Watanabe) e presenta diversi aspetti ed orientamenti degni di elogio. Accoglie qualche riscoperta felice, come quelle di Francisco Pino, Miguel Labordeta e di Severo Sarduy; prescinde (con la sola eccezione di M.A. Álvarez) dal riprodurre meri frammenti di testi a vantaggio di componimenti unitari, al contrario di quanto in altre occasioni si è fatto persino in antologie dedicate a singoli autori. Va poi salutato con apprezzamento il timido tentativo di introdurre versioni di liriche altrui realizzate dagli stessi poeti (altro elemento di novità rispetto a *Laurel*), nel riconoscimento indiscutibile di quanto la prassi traduttiva influenzi il loro apprendimento tecnico; e si può concordare con il fatto che i primi tre lustri del ventennio Cinquanta-Sessanta abbiano prodotto troppi versi e troppo vincolati alle circostanze, con la parziale incompiutezza di qualche voce del decennio successivo,

con il pluralismo di tendenze come un tratto caratterizzante gli anni più recenti, conseguenza anch'esso d'una globalizzazione contraddittoria ma in apparenza inarrestabile (oltreché d'una eccessiva vicinanza cronologica).

Come tutte le antologie, anche questa è frutto di uno sguardo, e quindi non accoglie che una porzione di mondo; che tale sguardo sia cosciente, che escluda volontariamente, può risultare un vantaggio piuttosto che un peccato di lesa maestà. Alcuni degli autori tralasciati hanno tale visibilità che la dimenticanza non può che essere intenzionale. Siamo quindi al cospetto d'una scelta di campo, speriamo dettata da ragioni esclusivamente estetiche; certo è che in questo modo, nello stesso prologo, vengono obliterate quasi del tutto le controversie tra concezioni minoritarie e popolarizzanti della poesia. Di contro, si coglie una malcelata vena polemica verso la antologia curata da Castellet nel 1966 (anch'essa assai schierata), di cui questa parrebbe, aldilà degli orizzonti decisamente più ampi entro cui spazia, una sorta di *revanche* tra le righe (del resto, dei *novísimos* selezionati qualche anno dopo dallo stesso Castellet sopravvive qui solo Gimferrer). E a parte l'aggiunta di qualche nome di spicco, si potrebbe anche rivendicare una maggiore coerenza tra il riconoscimento, nella prefazione, del preminente ruolo innovatore svolto dal mondo ispanoamericano e il numero finale di autori prescelti in sua rappresentanza, visto che i poeti spagnoli risultano più di un terzo del totale e nella realizzazione dell'iniziativa finisce per imporsi l'impronta eurocentrica che era già nella sua concezione.

L'auspicio è che questo volume porti anzitutto qualche nuovo lettore all'isola, sempre più *extraña*, di un genere condannato, chi può dire se irrimediabilmente, ad un elitarismo forzato; meglio, che lo porti anche ai testi dei poeti qui trascurati, perché lo siano un poco meno, e si possa forgiare una visione più sfaccettata del fenomeno poetico in ambito ispanico. C'è poi da augurarsi che il dibattito degli stessi addetti ai lavori, che siano poeti, studiosi o centauri derivati dall'unione tra gli uni e gli altri, s'incentri, più che su divisioni personali o tra opposte estetiche, sulle questioni di fondo che un lavoro come questo torna a suscitare: l'eredità delle avanguardie storiche, la presenza, effettiva o meno, di un «conservatorismo estetico» in anni più recenti, la presunta unità della poesia in lingua spagnola.

Enrico Di Pastena
Università di Pisa

SEMINARIO CONCLUSIVO DEL DOTTORATO
IN ISPANISTICA. RELAZIONI

PRESENTAZIONE

Il giorno 21 ottobre 2002 si è tenuta a Pisa una Tavola Rotonda a conclusione del XIV ciclo del Dottorato in Ispanistica pisano ma anche a chiusura del Dottorato medesimo, confluito nel nuovo dottorato «Letterature europee moderne (francese-inglese-spagnola-tedesca)». Nelle intenzioni dei docenti del Collegio era l'occasione per rafforzare una rete di rapporti fra tutti i giovani studiosi formati alla scuola pisana, accomunati certamente da quella specificità perseguita nei diversi cicli, nell'arco di tempo che va dalla nascita, nel lontano 1986, grazie all'entusiasmo di Guido Mancini e Lore Terracini – con la adesione di tanti altri colleghi degli Atenei di Pisa, Torino, Genova e Cagliari –, a quest'oggi nel nuovo millennio.

Per ribadire quella specificità della nostra scuola dottorale, prevalentemente filologico-letteraria, il collegio dei docenti decise di invitare all'incontro uno studioso straniero che aprisse i lavori, ai quali partecipavano attivamente tutti gli allievi usciti nei quattordici cicli. Alberto Blecu accettò con entusiasmo l'invito e venne a tenere una plenaria su questioni ecdotiche, quale cappello introduttivo agli interventi dei giovani. Questi contributi, rivisti per la pubblicazione, si presentano ora nella *RFLI*. Abbiamo voluto confermare la prassi consolidata di rendere pubblici i risultati dei Seminari succedutisi nel tempo: voglio ricordare soltanto quelli riguardanti «La scrittura dell'effimero» (in *Studi Ispanici* del 1996) e «En el taller poético de Quevedo» (in *RFLI*, n. 3 del 2000).

Ai nostri dottori, oggi quasi tutti inquadrati nei ruoli universitari, vada il ricordo affettuoso di tutti i componenti del Dottorato, con il consiglio di non abbassare mai il livello di guardia sulla serietà e l'impegno nella ricerca scientifica.

Blanca Perinián

IL «PROGETTO MAMBRINO».
PER UN'ESPLORAZIONE DELLE TRADUZIONI
E CONTINUAZIONI ITALIANE DEI *LIBROS DE CABALLERÍAS*

I romanzi cavallereschi spagnoli del XVI secolo furono un genere letterario di enorme diffusione. Letti o ascoltati, divennero familiari a tutti i ceti sociali; denigrati dai moralisti, ma amati anche da intellettuali e scrittori, fecero la fortuna di molti editori che, nel primo secolo dell'era di Gutenberg, lanciarono circa una settantina di titoli, coinvolgendo in seguito, con le traduzioni, l'intero mercato librario europeo. Nell'immaginario dell'epoca i *libros de caballerías* ebbero quindi un peso considerevole. Tuttavia restano un patrimonio per molti versi inesplorato: se l'*Amadís de Gaula*, il capostipite del genere, ha ricevuto in anni recenti qualche attenzione critica, poche altre opere sono stati riedite e studiate¹.

Per la fortuna europea di questo genere letterario, l'Italia giocò un ruolo fondamentale. A metà del Cinquecento Venezia era la capitale europea della carta stampata, con cui nessun altro centro poteva competere. L'indipendenza politica, la prosperità economica e la libertà nei commerci di cui godeva la Repubblica ne fecero il centro in cui confluivano editori e poligrafi; e se all'inizio l'editoria si era orientata maggiormente verso la produzione colta e di lusso, privilegiando, con operazioni d'avanguardia come quelle dei Manuzio, la stampa di interesse umanistico, verso la metà del secolo prevalse la letteratura in volgare, grazie anche alla spinta data dalle codificazioni del Bembo (*Prose della*

¹ Come mostrano le pagine imprescindibili del catalogo di D. Eisenberg e M.C. Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2000. Si vedano a questo proposito le considerazioni di J.M. Lucía Megías, «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro, XXI Libros de caballerías, textos y contextos*, ed. F. Sevilla e J.M. Lucía Megías, Madrid, Universidad Autónoma, 2001. Credo sia utile segnalare alcuni studi importanti pubblicati recentemente: S. Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion, 2000; J.M. Lucía Megías, *La imprenta y los libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000; *Fechos antiguos que los caballeros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. J. Acebrón Ruíz, Lérida, Universidad, 2001; *Libros de caballerías (del «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, ed. M. Sánchez, E. B. Carro y L. Puerto, Salamanca, Universidad (SEMYR), 2002.

volgar lingua, 1525) e dall'esempio di opere come l'*Orlando furioso* (1516) o *Il cortegiano* (1528). In questo processo fu rilevante il ruolo delle traduzioni: mai come allora le lingue europee si trovarono impegnate in un confronto serrato, alimentato dall'impazienza dell'industria tipografica. Com'è ovvio, data l'intensità degli scambi tra le due penisole, nei cataloghi degli editori veneziani le traduzioni dallo spagnolo trovarono uno spazio importante; e quando prevalse la produzione di letteratura "di consumo" per un pubblico più vasto e meno esigente, i romanzi spagnoli apparvero un prodotto ideale. Perciò Venezia divenne un centro di irradiazione privilegiato per la narrativa cavalleresca e le traduzioni italiane dei *libros de caballerías* costituirono un corpus più esteso e più vario che in qualsiasi altra lingua europea. Ma il ruolo svolto dagli editori veneziani in questa vicenda va ben oltre: a partire del 1554, trovando quasi esaurito il novero dei libri da tradurre, essi promossero la redazione di continuazioni originali, scritte in italiano a imitazione dei libri spagnoli. Probabilmente non fu troppo difficile, come fece Mambrino Roseo da Fabriano a istanza dell'editore Michele Tramezzino, moltiplicare le avventure di eroi tanto conosciuti, portandoli, tra un'impresa e l'altra (castelli da espugnare, draghi da affrontare, cristianità da difendere) a conquistare nuova fama lungo gli usati itinerari mediterranei. E così il ciclo di *Amadís*, già prolifico di dodici volumi spagnoli, si ampliava con altri sei libri italiani, più altri sette come zep-pa tra l'uno e l'altro, mentre il ciclo di *Palmerín* si arricchiva a sua volta di sette continuazioni. A questi libri italiani arrise, come alle traduzioni, il successo del pubblico; e fu così che in quegli anni, editori di altri paesi europei, impegnati a loro volta a pubblicare le rispettive traduzioni dallo spagnolo, non esitarono ad aggiungervi i libri italiani che coronavano le serie castigliane. Molti dei libri scritti originariamente in italiano entrarono così a far parte integrante dei cicli, senza riguardo alla differenza di lingua d'origine, divenendo di fatto indistinguibili dagli originali spagnoli.

Si deve subito avvertire che un'esplorazione sistematica di questi testi acquista senso non tanto nel campo della letteratura italiana, ma piuttosto come apporto alla comprensione del genere in un contesto spagnolo ed europeo. Si tratta, infatti, di opere la cui conoscenza poco può aggiungere alla ricostruzione di quel periodo di storia letteraria in Italia, dato il loro scarso prestigio e la loro influenza trascurabile nella letteratura "alta". Tuttavia, il loro forte impatto sul pubblico ne giustifica l'interesse nell'ambito di una storia e di una sociologia della lettu-

ra; e può rivelarsi fruttuoso indagare con più ampiezza nel campo dell'intertestualità diffusa, poiché si tratta di opere che certamente entrarono nella "memoria romanzesca" di molti scrittori: Ariosto, Tasso e molti degli intellettuali impegnati nella discussione sulla liceità dei "romanzi" conobbero, discussero e a volte elogiarono i romanzi spagnoli, che erano ben noti anche nei circoli colti, letture che forse si facevano senza confessarle. In questo senso le trasposizioni in ottava rima di Bernardo Tasso e di Ludovico Dolce non sono che la punta di un iceberg di un tessuto di relazioni che andrebbe esplorato.

Ha senso però soprattutto ricondurre ad un quadro europeo quello che fu un fenomeno europeo: il primo episodio di diffusione industriale internazionale di letteratura di finzione, che creò una moda e un immaginario comune, rimanendo in vigore per un intero secolo. Il successo di questi romanzi ebbe conseguenze di rilievo: indusse una cerchia sempre più vasta di lettori, ben oltre quelli colti o professionali, a familiarizzarsi con la carta stampata; addestrò molte persone alla lettura privata e silenziosa, creando abitudini più moderne di fruizione del libro; diede luogo ad una duratura e feconda discussione sugli effetti psicologici e morali delle opere di finzione; creò un terreno fertile, con l'elaborazione di un linguaggio e di un patrimonio d'immagini, perché nascesse una letteratura d'intrattenimento più sofisticata e accorta. Può apparire sorprendente allora che gli studi in questo campo siano ancora così rari e rinchiusi nei confini delle letterature nazionali: bisogna ammettere che l'unica ricostruzione panoramica di portata europea resta quella tracciata da Henry Thomas nel lontano 1920².

In quest'ambito quindi l'utilità del contributo italiano è fuori discussione. Sarebbe necessario innanzi tutto intraprendere una catalogazione sistematica dell'intero corpus, disperso nei fondi rari delle biblioteche di tutto il mondo. Si tratta di un lavoro complesso, oneroso e di lungo periodo, data la necessità di consultare uno per uno gli esemplari per ovviare ai molti errori rinvenibili nei repertori attualmente in circolazione, errori che, senza una consultazione diretta, rischiano di trasferirsi invariati da un repertorio all'altro, creando ulteriori confusioni nella descrizione di un materiale già di per sé ingarbugliato e lacunoso³. È probabile inoltre che una ricerca del genere porti alla luce

² H. Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, Univ. Press, 1920 (trad. sp. Madrid, CSIC, 1952).

³ Per esempio alcuni libri della serie di *Amadís*, come il 7° e l'8°, oppure il 10° e l'11° con il suo supplemento, si prestano a confusioni dovute alla presenza di titolazioni simili o poco chiare.

esemplari non ancora catalogati⁴.

Sofferamoci brevemente a delineare le dimensioni del corpus. Per sommi capi, si tratta della versione italiana della serie completa dei libri di *Amadís de Gaula*, di quella di *Palmerín de Olivia* e di vari romanzi sciolti⁵.

Il ciclo di *Amadís de Gaula* fu tradotto in blocco in italiano negli anni che vanno dal 1546 al 1551, per opera di Mambrino Roseo da Fabriano e per iniziativa dell'editore Michele Tramezzino⁶. Abbiamo quindi *I quattro libri di Amadis di Gaula* (1546); il quinto, *Le prodezze di Splandiano* (1547); il sesto, *Don Florisandro* (1550); il settimo, *Lisuarte di Grecia* (1550); il nono, *Amadis di Grecia* (1550); il decimo, *Don Florisello di Nichea* (1551); l'undicesimo, *Don Rogel di Grecia* (1551); e il dodicesimo, *Don Silves de la Selva* (1551).

Tra il 1558 e il 1565 furono pubblicate le sei parti dello *Sferamundi di Grecia*, libro tredicesimo di *Amadís*, opera originale di Mambrino Roseo da Fabriano, che nel frattempo aveva prodotto in proprio anche le continuazioni-zeppa tra un libro e l'altro: *l'Aggiunta al quarto libro* (1563); *Il secondo libro delle prodezze di Splandiano* (1564); e le aggiunte italiane rispettivamente ai libri settimo, nono, decimo e undicesimo, tutte pubblicate da Tramezzino nel 1564, a cui si unì nel 1568 *Il secondo libro di don Silves de la Selva*⁷.

Come si detto, le continuazioni originali di Roseo, sull'onda delle traduzioni dallo spagnolo, ebbero un importante destino europeo. In Francia la serie iniziò a comparire tradotta già nel 1540, ma i libri, divisi in più tomi, furono numerati diversamente. Il supplemento originale di Roseo al dodicesimo libro fu tradotto in francese nel 1557 e divenne il quindicesimo volume della serie; fu seguito dai sei libri dello *Sferamundi di Grecia*, che andarono a costituire il blocco dei libri che vanno dal sedicesimo al ventunesimo (1578-82). Tutti questi volumi, con la stessa numerazione, passarono poi nella traduzione tedesca (ca. 1593) e in quella olandese (ca. 1612). Furono inoltre tradotti in tedesco, nel 1578, anche i supplementi ai libri quarto e quinto. La traduzione fran-

⁴ Alla redazione di una bibliografia di romanzi cavallereschi spagnoli pubblicati in Italia sta lavorando da tempo Vittoria Foti, che ringrazio per la gentilezza e la precisione con cui ha controllato i dati da me raccolti.

⁵ Per un quadro completo si veda quanto riportato in Appendice.

⁶ Furono omessi solo il libro ottavo, che narrava la morte di Amadís, e il supplemento al libro undicesimo, pubblicato in Spagna troppo tardi.

⁷ Il libro sesto non fu corredato di un'aggiunta.

cese inglobò quindi una parte importante del lavoro di Roseo, facendo poi da tramite con le altre lingue⁸.

Secondo un ordine cronologico, avremmo dovuto parlare innanzi tutto del ciclo di *Palmerin de Oliva*. Fu infatti la *Historia del valorosissimo cavaliere Palmerino d'Oliva* (1544) la prima traduzione di un *libro de caballerías* spagnolo pubblicata da Michele Tramezzino, che presto vi affiancò i libri secondo e terzo, il *Primaleone* e il *Platir* (entrambi del 1548). Con ciò la traduzione del ciclo castigliano poteva dirsi conclusa, ma fu allora che Tramezzino fece uscire la prima in assoluto delle continuazioni originali di Roseo, *La historia del cavallier Flortir* (1554). Nel 1560 aveva pronte quattro nuove continuazioni-zeppa, che si aggiungevano rispettivamente al *Palmerino*, al *Primaleone*, al *Platir* e al *Flortir*; mentre la traduzione, sempre di Roseo, del *Palmerino d'Inghilterra* (1554) con la sua continuazione originale (1559), uscì per i tipi dell'editore Portonaris. Più tardi, a questi volumi si aggiunse una continuazione di Pietro Lauro, la *Historia delle imprese di Polendo* (presso un altro editore, Girolamo Giglio, 1566), romanzo originale italiano che va inserito tra il *Primaleone* e il *Platir*.

Il destino europeo delle continuazioni italiane del *Palmerin* è meno rilevante di quello della serie di *Amadís*. Solo l'aggiunta al *Primaleón* fu tradotta in francese e pubblicata a Lione nel 1583; curiosamente, lo stesso *Primaleón* (1550) era stato parzialmente volto in francese dall'italiano.

Infine, oltre ai due cicli più importanti, uscirono in traduzione italiana anche i seguenti romanzi: *Cavalier della Croce*, 1544; *Leandro il Bello*, 1560; *Cristalino di Spagna*, 1557; *Valeriano d'Ongaria*, 1558; *Flo-rambello di Lucea*, 1560; *Belianis*, 1586-87⁹; *Felice Magno*, 1586; *Specchio de' Principi e Cavalieri*, 1601.

Questi, in definitiva sono i romanzi in italiano, traduzioni o originali, che meritano attenzione. Da dove, allora, è opportuno iniziare la ricerca? Quali opere conviene privilegiare, quali filtri è necessario adoperare?

Misurando le nostre forze, per ottenere la massima efficacia del lavoro, si è deciso per il momento di tralasciare l'esame delle traduzioni e di volgere l'attenzione dapprima alle continuazioni originali. Esse, infatti,

⁸ Altri tre libri furono scritti in tedesco (1594-95) e tradotti in francese (1615). Il ciclo completo di *Amadís* in francese e in tedesco ammontava quindi alla rispettabile somma di 24 libri.

⁹ Tradotto in seguito in francese dalla versione italiana.

costituiscono un corpus facilmente circoscrivibile e tuttora completamente inesplorato, riguardo al quale anche una prima informazione può essere rilevante ai fini di una valutazione dell'intero fenomeno a livello europeo. Privilegiare per il momento le continuazioni non significa però trascurare le traduzioni, su cui dovremo forzosamente tornare, dato che furono opera dagli stessi autori e che la loro stesura è anteriore nel tempo. Furono, di fatto, la bottega in cui questi scrittori-artigiani ebbero modo di apprendere, imitandola, l'arte dei loro colleghi spagnoli (il tesoro di immagini, di motivi e di strutture narrative, il relativo repertorio lessicale), arte che misero poi a frutto nella propria scrittura.

Ho animato quindi un gruppo di studenti e dottorandi della facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona che, nel quadro di quello che ho battezzato «Progetto Mambrino», ha iniziato a occuparsi innanzitutto delle continuazioni di Roseo ai libri di *Amadís*. Abbiamo inoltre abordato lo studio del *Polisman* di Juan de Miranda (Venezia, Zanetti, 1573), unico tra i romanzi sciolti che sembra essere stato scritto originariamente in italiano, senza rapporti con il *Polismán* spagnolo, opera di Jerónimo de Contreras.

Nel complesso, il lavoro che sembra ragionevolmente realizzabile è quello di pubblicare una serie di volumetti in successione, sull'esempio delle *Guías de lectura* dei *libros de caballerías* edite recentemente dal Centro de Estudios Cervantinos; che contengano, per ogni opera:

- a) uno studio letterario
- b) un riassunto dell'argomento
- c) un indice dei nomi di personaggi, luoghi e avventure rilevanti
- d) un repertorio di motivi
- e) la trascrizione di qualche pagina

In questo modo, pur senza intraprendere un'edizione moderna completa del libro, il cui costo sarebbe superiore ai prevedibili vantaggi conoscitivi, ci auguriamo di offrire ben presto una raccolta di materiali di facile consultazione, da cui il lettore curioso o lo studioso interessato potranno facilmente risalire alla lettura dell'opera che, pur tra i fondi rari, è quasi sempre disponibile nelle biblioteche¹⁰.

Anna Bognolo
Università di Verona

¹⁰ L'intento è quello di arrivare ad avere pronte alcune pubblicazioni già per le celebrazioni cervantine del 2005. Lo studio delle continuazioni dell'*Amadís* vedrà la luce per primo, e sarà probabilmente un volume collettivo diviso in più tomi.

Appendice 1

Traduzioni e continuazioni italiane dei *Libros de caballerías*

*Ciclo di Amadís de Gaula*¹¹

- 1-4 *I quattro libri di Amadis di Gaula*, Venezia, Tramezzino, 1546
- A4 *Aggiunta al quarto libro dell'istoria di Amadis di Gaula*, Venezia, Tramezzino, 1563
- 5 *Le prodezze di Splandiano*, Venezia, Tramezzino, 1547
- A5 *Il secondo libro delle prodezze di Splandiano*, Venezia, Tramezzino, 1564
- 6 *Historia et gran prodezze in Arme di Don Florisandro*, Venezia, Tramezzino, 1550
- 7 *Lisuarte di Grecia, figliuolo dell'Imperatore Splandiano*, Venezia, Tramezzino, 1550
- A7 *Lisuarte di Grecia...Libro secondo*, Venezia, Tramezzino, 1564
- 9 *Historia di Amadis di Grecia, cavallier dell'Ardente Spada*, Venezia, Tramezzino, 1550
- A9 *La terza parte di Amadis di Grecia, intitolata Aggiunta*, Venezia, Tramezzino, 1564
- 10 *Historia de...Don Florisello di Nichea e Anassarte*, Venezia, Tramezzino, 1551
- A10 *Aggiunta ... chiamata libro delle prodezze di don Florarlano*, Venezia, Tramezzino, 1564
- 11 *Historia di ...don Rogel di Grecia*, Venezia, Tramezzino, 1551
- A11 *Aggiunta al secondo volume di don Rogello di Grecia*, Venezia, Tramezzino, 1564
- 12 *Don Silves de la Selva*, Venezia, Tramezzino, 1551
- A12 *Il secondo libro di don Silves de la Selva*, Venezia, Tramezzino, 1568

Sferamundi di Grecia (sei parti, 1558-1565):

- 13/1 *La prima parte del terzodecimo libro ...Sferamundi di Grecia*, Venezia, Tramezzino, 1558
- 13/2 *La seconda parte...Sferamundi*, Venezia, Tramezzino, 1560
- 13/3 *La terza parte...Sferamundi*, Venezia, Tramezzino, 1563
- 13/4 *La quarta parte...Sferamundi*, Venezia, Tramezzino, 1563
- 13/5 *La quinta parte...Sferamundi*, Venezia, Tramezzino, 1565
- 13/6 *La sesta et ultima parte...Sferamundi*, Venezia, Tramezzino, 1565

¹¹ Tutte le traduzioni e le continuazioni del ciclo di *Amadís* sono opera di Mambrino Rosco da Fabriano. I titoli si citano abbreviati.

*Ciclo di Palmerín de Olivia*¹²

- Historia del valorosissimo cavaliere Palmerino d'Oliva*, Venezia, Tramezzino, 1544
Secondo libro di Palmerino d'Oliva, Venezia, Tramezzino, 1560
Primaleone...e Polendo suo fratello, Venezia, Tramezzino, 1548
La quarta parte del libro di Primaleone, Venezia, Tramezzino, 1560
Historia delle gloriose imprese di Polendo, Venezia, Giglio 1566
Historia del...cavaliere Platir, Venezia, Tramezzino, 1548
La seconda parte e aggiunta...al libro di Platir, Venezia, Tramezzino, 1560
La historia del cavallier Flortir, Venezia, Tramezzino, 1554
Libro secondo del valoroso cavallier Flortir, Venezia, Tramezzino, 1560
Palmerino d'Inghilterra, figliuol del re don Duardos, Venezia, Portonaris, 1554
Il terzo libro de ... Palmerino d'Inghilterra, Venezia, Portonaris, 1559

Altri

- Cavalier della Croce*, trad. di Pietro Lauro, Venezia, Tramezzino 1544
Leandro il Bello, trad. di Pietro Lauro, Venezia, Tramezzino, 1560
Cristaliano di Spagna, senza nome trad., Venezia, Tramezzino 1557-58, 2 voll.
Valeriano d'Ongaria, trad. di Pietro Lauro, Venezia, Pietro Bosello, 1558
Florambello di Lucea (cinque libri), trad. di Mambrino Roseo, Venezia, Tramezzino, 1560
Polisman, opera originale di Juan de Miranda, Venezia, Cristoforo Zanetti, 1573
Belianis, trad. di Orazio Rinaldi, Ferrara, Vittorio Baldini, 1586
Felice Magno, trad. di Camillo Camilli, Verona, Sebastiano dalle Donne, 1586;
Specchio de' Prencipi e Cavalier, trad. di «Melchior Escappa Villarroel», Venezia, Eredi Altobello Salicato, 1601-1610, 3 voll.

¹² Salvo *La historia di Polendo* (di Pietro Lauro) tutte le altre traduzioni e continuazioni del ciclo di *Palmerín* sono opera di Mambrino Roseo da Fabriano. Pietro Lauro tradusse anche un *libro de caballerías a lo divino*, la *Peregrinación de la vida del hombre* di Pedro Hernández de Villaumbrales (*Cavalier del Sole*, Venezia, Sessa, 1557).

Appendice 2

Originali in lingua italiana¹³

Ciclo di Amadís

<i>Sigla</i>	<i>Titolo</i>	<i>Principes</i>	<i>Descrizione</i>	<i>Esemplari</i>	<i>Ristampe</i>
A4	<i>Aggiunta al quarto libro di Amadis di Gaula</i>	VE, Tramezzino, 1563	[16], 480 c.; 8°	BNM, BNS, MI, BV, BL, EC, NW	1565, 1594, 1609, 1624
A5	<i>Il secondo libro delle prodezze di Splandiano</i>	VE, Tramezzino, 1564	[16], 523 c.; 8°	FI, MC, NA, VR, BAP, FSL, NW	1582, 1592, 1599, 1600, 1609, 1613
A7	<i>Lisuarte di Grecia, libro Secondo</i>	VE, Tramezzino, 1564	[6], 495 c.; 8°	BSM, Esc., CPL, SB, NW	1586, 1599, 1610, 1630
A9	<i>La terza parte di Amadis di Grecia</i>	VE, Tramezzino, 1564	[12], 312 c.; 8°	MI, BL, CPL, NW	1574, 1580, 1585, 1586, 1592, 1606, 1615, 1619, 1629
A10	<i>Aggiunta al secondo libro di don Florisello, chiamata libro delle prodezze di don Florarlano</i>	VE, Tramezzino, 1564	[11], 383 c.; 8°	FI, MI, NA, FA, VR, BNM, CPL, NLC, NW	1594, 1606, 1608, 1619
A11	<i>Aggiunta al secondo volume di don Rogello di Grecia, che è in ordine il quarto libro di don Florisello</i>	VE, Tramezzino, 1564	[12], 390 c.; 8°	FI, MI, AS, BNM, BSM, BL, SB, NW	1584, 1594, 1599, 1606, 1608, 1619
A12	<i>Il secondo libro di don Silves de la Selva</i>	VE, Tramezzino, 1568	[8], 266 c.; 8°	FI, BL, BNM, BSM, NW	1581, 1592, 1607, 1629
13/1	<i>La prima parte del terzodecimo libro di Amadis di Gaula, nel quale si tratta delle maravigliose prove et gran cavalleria di Sferamundi</i>	VE, Tramezzino, 1558	[8], 454 c.; 8°	BNM, BNS, SB	1569, 1574, 1582, 1584, 1600, 1610, 1619

¹³ Come si è detto, i dati relativi alle *principes* e alle riedizioni sono provvisori. Le date in corsivo sono delle edizioni curate da stampatori diversi dal primo.

<i>Sigla</i>	<i>Titolo</i>	<i>Princeps</i>	<i>Descrizione</i>	<i>Esemplari</i>	<i>Ristampe</i>
13/2	<i>La seconda parte del libro di Sferamundi</i>	VE, Tramezzino 1560	[12], 494 c.; 8°	FI, MC, MI, W, BNM, BMP, SB, BSM, BNS, NW	1569, 1574, 1582, 1600, 1610, 1619
13/3	<i>La terza parte dell'istoria dello invitissimo principe Sferamundi</i>	VE, Tramezzino 1563	[12], 466c.; 8°	MC, MI, BL, SB, NW	1569, 1574, 1582, 1600, 1610, 1619
13/4	<i>La quarta parte della historia del principe Sferamundi di Grecia</i>	VE, Tramezzino 1563	[16], 501 c., 8°	AN, MI, AS, BL, NLC, SB, BSM, NW, W	1569, 1574, 1582, 1600, 1610, 1619
13/5	<i>La quinta parte dell'istoria dello invitissimo principe Sferamundi di Grecia</i>	VE, Tramezzino 1565	[12], 487 c.; 8°	MI, SB, BSM, NW, W	1569, 1574, 1583, 1600, 1610, 1619
13/6	<i>La sesta et ultima parte dell'istoria dello invitissimo prencipe Sferamundi di Grecia</i>	VE, Tramezzino 1565	[12], 478 c.; 8°	MI, SB, BSM, NW	1569, 1574, 1583, 1600, 1610, 1619

Ciclo di Palmerín

<i>Autore</i>	<i>Titolo</i>	<i>Princeps</i>	<i>Esemplari</i>	<i>Ristampe</i>
M. Roseo	<i>Il secondo libro di Palmerino d'Oliva</i>	VE, Tramezzino, 1560	NA, BOA, BNM, BAP	1570, 1573, 1575, 1581, 1585, 1592, 1598, 1606, 1611, 1620
M. Roseo	<i>La quarta parte del libro di Primaleone (Darineo di Grecia)</i>	VE, Tramezzino, 1560	BAP	1573, 1584, 1597, 1608
M. Roseo	<i>Seconda parte e aggiunta... al libro di Platir</i>	VE, Tramezzino, 1560	FI, MI, NA, BAP, NLC, HUL	1564, 1573, 1582, 1598, 1611
P. Lauro	<i>Historia delle gloriose imprese di Polendo</i>	VE, Girolamo Giglio, 1566	FI, MI, BNF, BNM	1609, 1619
M. Roseo	<i>Historia dove si ragiona... del cavallier Flortir</i>	VE, Tramezzino, 1554	MI, FI, VE	1562, 1565, 1573, 1581, 1608
M. Roseo	<i>Libro secondo del valoroso cavallier Flortir</i>	VE, Tramezzino, 1560	BL	1562, 1565, 1573, 1581, 1608
M. Roseo	<i>Il terzo libro di ... Palmerino d'Inghilterra</i>	VE, F. Portonaris da Trino, 1559	HUL	1560, 1563, 1567, 1584, 1600, 1609

Polisman

Juan de Miranda	<i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i>	VE, Cristoforo Zanetti, 1573	MI, FI, BAP, BNM, NUG, BL, BLC, BUL, NLC, HUL, BCS	1593, 1612
-----------------	---	------------------------------	--	------------

Sigle delle biblioteche:

- AN: Biblioteca diocesana, Ancona;
AS: Biblioteca comunale, Assisi;
BOA: Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna;
BAP: Bibliothèque de l'Arsenal, Paris;
BCS: Biblioteca Capitulare, Siviglia;
BL: British Library, London;
BLC: Bancroft Library, California;
BMP: Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander;
BNF: Bibliothèque Nationale de France, Paris;
BNM: Biblioteca Nacional, Madrid;
BNS: Biblioteca Nacional, Santiago de Compostela;
BSM: Bayerische Staatsbibliothek, München;
BUL: Berkeley University Library, California;
BV: Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma;
CPL: Cleveland Public Library, Ohio;
EC: Emmanuel College, Cambridge UK;
Esc: Real Monasterio de San Lorenzo - El Escorial;
FA: Biblioteca comunale Manfrediana, Faenza;
FI: Biblioteca nazionale centrale, Firenze;
FSL: Folger Shakespeare Library, District of Columbia, USA;
HUL: Harvard University Library, Cambridge, Massachusetts;
MC: Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti, Macerata;
MI: Biblioteca nazionale Braidense, Milano;
NA: Biblioteca nazionale V. Emanuele III, Napoli;
NLC: Newberry Library, Chicago;
NUG: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen;
NW: Nationalbibliothek, Wien;
SB: Staatsbibliothek, Berlin;
VR: Biblioteca civica, Verona;
W: Wellesley College, Wellesley, Massachusetts.

Repertori e contributi consultati:

- Istituto Centrale per il Catalogo Unico, *Le edizioni italiane del XVI secolo. Censimento nazionale*, Roma, ICCU, 1990-96 (lettere A-C). Pagina web: EDIT 16 (<http://edit16.iccu.sbn.it>).
- M.C. Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines* (tesi dottorale microfiches), Zaragoza, Prensas Universitarias, 1989.
- NUC, *The National Union Catalog. Pre-1956 Imprints*, London, Mansell, 1968 ss.
- A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1948-1977.
- Simón Díaz J., *Bibliografía de la literatura hispánica*, III, vol. II, Madrid, C.S.I.C., 1965.
- A. Tinto, *Annali tipografici dei Tramezzino*, Firenze, Olschki, 1968.
- H. Vaganay, «Les Romans de Chevalerie italiens d'inspiration espagnole. Essai de Bibliografie. *Amadis de Gaula*», *La Bibliofilia*, XII-XVII, Firenze, 1911-16.
- H. Vaganay, «Les romans de chevalerie italiens d'inspiration espagnole. *Palmerino d'Oliva*. Essai de bibliographie», *La Bibliofilia*, IX, 1907, pp. 120-131.
- H. Vaganay, «Les romans de chevalerie italiens d'inspiration espagnole. Essai de bibliographie. *Primaleón*», *La Bibliofilia*, X, 1908-1909, pp. 121-131 e 161-167.
- H. Vaganay, «Les romans de chevalerie italiens d'inspiration espagnole. Essai de bibliographie. *Lo specchio de prencipi*», *La Bibliofilia*, XI, 1909, pp. 171-182.

LÁZARO TRA ITALIA E SPAGNA.
A PROPOSITO DI UN NUOVO ESEMPLARE DELL'EDIZIONE
DI ANTONIO FACCHETTO DEL 1600

Da poco è stato reso noto un nuovo esemplare del *Lazarillo de Tormes* pubblicato a Roma presso Antonio Facchetto nel 1600 e conservato nella biblioteca privata di Cesare Segre¹. Si tratta di una copia analoga ad una già conosciuta che si trova allogata nella Biblioteca Nazionale di Vienna. Il motivo che rende particolarmente interessante questo esemplare è l'integrità con cui si presenta il testo, diversamente dall'esemplare di Vienna nel quale la mancanza di un *pliego* determina una grossa lacuna dalla pagina 25 alla 48.

Per quanto riguarda l'editore e libraio Antonio Facchetto le informazioni sono scarse, e lasciano inoltre incertezza sulla correttezza del nome. Le poche notizie che abbiamo su di lui le ricaviamo dal *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani, Il Cinquecento*². Di origine bresciana, questo editore si trasferì a Roma nella seconda metà del '500. Nel 1574, infatti, si ha certezza della sua presenza in questa città perché appare citato come testimone in un atto notarile³ che riguarda l'esecuzione testamentaria degli eredi del libraio Giulio Bolani Accolti⁴.

Collaborò con Vincenzo Accolti alla pubblicazione di una guida alle chiese di Roma uscita nel 1591⁵, e alcuni anni dopo lavorò in società con Andrea Fei⁶ pubblicando due guide sui monumenti di

¹ Questa edizione è consultabile *on-line* nella rivista informatica *Artifara* n. 2., www.artifara.com. Nella sezione *editiones* Aldo Ruffinatto descrive questo esemplare e offre il testo completo in facsimile.

² Cfr. M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, *Dizionario dei tipografi e degli editori Italiani. Il Cinquecento*, Milano, Bibliografica, 1997, p. 411.

³ Atti Pirolo, vol. 6043, c. 78r, 27 luglio 1574 (*apud* Masetti Zannini, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, Roma, Palombi, 1980, p. 126 n. 5).

⁴ Cfr. G.L. Masetti Zannini, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, cit., pp. 86-87.

⁵ Cfr. L. Schudt, *Le guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der Römischen Topographie*, Wien-Ausburg, Filser, 1930, p. 205. Il testo consiste in un repertorio bibliografico delle guide di Roma nella cui parte relativa alle edizioni dell'anno 1591 troviamo: «Le cose meravigliose dell'alma città di Roma, dove si tratta delle chiese [...]. Roma, appresso Vincentio Accolti in Borgo, 1591. Ad istantia d'Antonio Facchetti».

⁶ Cfr. S. Franchi, *Le impressioni Sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e*

Roma⁷, preparate probabilmente in occasione del giubileo del 1600 (indetto da Papa Clemente VIII).

Nel 1594 e 1595 Antonio Facchetto o Facchetti pubblica due grammatiche latine di Elio Donato⁸ dove si legge: «*Romae, apud Antonius Facchettum*». Questa versione latina del cognome sembra giustificare l'alternanza Facchetto, Facchetti che riguarda il nostro editore⁹. Da *Facchettum*, infatti, non può che derivare Facchetto; l'altra desinenza (quella in -i) sembra rispondere a un'esigenza di pluralizzazione di un cognome dovuta alla presenza di Bartolomeo accanto ad Antonio, sempre a Roma, nello stesso periodo¹⁰.

Nel 1599 pubblica una raccolta di preghiere in spagnolo, composte da un tale Jerónimo Gracián¹¹. Questa, unitamente al *Lazarillo*, rappresenta l'incursione di Facchetto nell'ambito spagnolo.

L'ultima sua edizione nota risale al 1602, si tratta di un testo di carattere religioso composto da Antonio Polti e pubblicato «In Roma, Appresso Antonio Facchetti, MDCII. Con licenza de' Superiori»¹².

L'integrità dell'esemplare Segre permette di realizzare uno studio completo sulla posizione stemmatica di questo *Lazarillo Castigado*, all'interno della tradizione diretta del *Lazarillo de Tormes*¹³.

Non bisogna dimenticare che si tratta comunque di una edizione

stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1994, p. 267. Qui si parla di una collaborazione dal 1599: «Andrea [Fei] in età precoce era già un qualificato tipografo e nel 1599 apriva una propria stamperia in società con un altro artigiano, Antonio Facchetti».

⁷ Cfr. L. Schudt, *Le guide di Roma*, cit., pp. 207-208. Si tratta di due guide, la prima scritta da Flaminio del Colle e pubblicata «in Roma, appresso Andrea Fei & Ant. Facchetti MDC», la seconda redatta da Parisio Prospero e pubblicata a «Roma, appresso Andrea Fei & Antonio Facchetti, 1600».

⁸ Cfr. F. Ascarelli, *Le cinquecentine romane. Censimento delle edizioni romane del XVI secolo possedute dalle biblioteche di Roma*, Milano, Etimar, 1972, p. 90, 339.

⁹ Cfr. F. Barberi, *Il libro italiano del Seicento. Aggiornamento della bibliografia dei tipografi, editori e librai a Roma nel Seicento*, Manziana, Vecchiarelli, 1990, p. 89: «Facchetto, Facchetti Antonio».

¹⁰ Cfr. T. Bulgarelli, *Gli avvisi a stampa in Roma nel Cinquecento. Bibliografia. Antologia*, Roma, Istituto di Studi romani, 1967, p. 116. Qui troviamo il riferimento ad una lettera fatta stampare nella tipografia di Nicolò Muzi: «Publicata per Bartolomeo Facchetti Libraio».

¹¹ G. Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel cinquecento*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2000, p. 283.

¹² Cfr. L. Baldacchini, *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI-XVII secolo. Biblioteche Vaticana, Alessandrina, Estense*, Firenze, Olschki, 1980, p. 100.

¹³ Prendo come riferimento lo stemma proposto da A. Ruffinatto, *Las dos caras del Lazarillo. Texto y mensaje*, Madrid, Castalia, 2000, p. 136.

censurata e che a eseguire questa operazione fu Pedro de Robles¹⁴. Su quest'ultimo, tuttavia, ritornerò più avanti.

Per realizzare uno studio sulle relazioni tra l'edizione Facchetto e le altre edizioni appartenenti alla tradizione diretta del *Lazarillo de Tormes*, ho preso in esame le quattro edizioni del 1554 a noi pervenute. In un primo momento ho esaminato i tre testi pubblicati in Spagna nel 1554 (rispettivamente a Burgos, Medina, Alcalá de Henares), e li ho confrontati con l'edizione di Antonio Facchetto. Dall'analisi della *varia lectio* risulta in modo evidente l'assoluta indipendenza dell'esemplare in questione dalle primitive edizioni spagnole.

In un secondo momento ho analizzato il testo pubblicato presso Martín Nucio ad Anversa nel 1554 ed ho potuto rilevare che l'edizione romana del 1600 ripete le varianti esclusive (rispetto alle edizioni spagnole) di questo esemplare. Mi sono quindi orientata verso i *descripti* di Anversa¹⁵ come possibili antigrafici dell'edizione di Facchetto. Il risultato del lavoro di collazione mi ha permesso di comprovare che l'edizione pubblicata da Antonio Facchetto, oltre a ripetere le varianti del testo di Anversa del 1554, presenta anche le varianti esclusive del testo pubblicato (sempre ad Anversa) nel 1595 da Cristóbal Plantin¹⁶.

Queste sono le varianti esclusive che Facchetto deriva da Plantin:

1) Trattato Primo:

[Plantin p. 7; Facchetto p. 5]: A mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Thomé Gonçales y de **Antonia** Perez.

Tutte le altre edizioni leggono: A mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Thomé Gonçales y de **Antona** Perez.

¹⁴ Cfr. J. Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco Libros, 1996, Vol. II, pp. 592-594. Qui si parla di Pedro de Robles come stampatore dal 1563 al 1602, ma non si fa riferimento ad una sua eventuale attività di editore a Roma nell'anno in cui Facchetto pubblica il *Lazarillo* da lui censurato.

¹⁵ Ho preso in considerazione i *descripti* di Anversa anteriori al 1600, ovvero: l'edizione pubblicata ad Anversa nel 1554 presso Martín Nucio, l'edizione di Anversa del 1555 pubblicata presso Guillermo Simón (che contiene anche la seconda parte anonima del *Lazarillo*), l'edizione cesurata di Juan López de Velasco e pubblicata a Madrid nel 1573, l'edizione pubblicata a Milano da Antoño de Antoni nel 1587 (e la copia conforme di Bergamo 1597), l'edizione pubblicata ad Anversa presso Cristóbal Plantin nel 1595 (che per prima presenta il primo capitolo della seconda parte anonima del *Lazarillo* come capitolo conclusivo), e l'edizione pubblicata a Madrid presso Luis Sánchez nel 1599.

¹⁶ In una precedente occasione avevo riscontrato la dipendenza della prima traduzione italiana del *Lazarillo de Tormes* proprio da questa edizione plantiniana, si tratta del *Picariglio Castigliano*, pubblicato a Venezia da Barezzi Barezzi nel 1622, per il quale rinvio al mio articolo: «Dal "Lazarillo" al "Picariglio": un itinerario stemmatico», di prossima pubblicazione in *Rivista di Studi Testuali*, IV (2003), Torino, edizioni dell'Orso.

2) Trattato Primo:

[Plantin p. 8; Facchetto p. 7]: [...] siempre traía pan, pedaços de carne y en el invierno **leña** a que nos calentavamos.

Tutte le altre edizioni leggono: [...] siempre traía pan, pedaços de carne y en el invierno **leños** a que nos calentavamos.

3) Trattato Primo:

[Plantin p. 14; Facchetto p. 13]: Mas con todo su saber y aviso le **contraminava** de tal suerte, que siempre o las más vezes me cabía lo más y mejor.

Tutte le altre edizioni leggono: Mas con todo su saber y aviso le **contaminaba** de tal suerte, que siempre o las más vezes me cabía lo más y mejor.

4) Trattato Primo:

[Plantin p. 20; Facchetto p. 20]: Para echarlo en el fardel tornavase mosto, y **de lo** que a el se llegava.

Tutte le altre edizioni leggono: Para echarlo en el fardel tornavase mosto, y **lo** que a el se llegava.

5) Trattato Secondo:

[Plantin p. 39; Facchetto p. 43]¹⁷: Como la necesidad sea tan gran maestra, viéndome con tanta **hambre**, noche y día estava pensando la manera que ternía en sustentar el bivar [...]

Tutte le altre edizioni leggono: Como la necesidad sea tan gran maestra, viéndome con tanta **siempre**, noche y día esta pensando la manera que ternía en sustentar el bivar [...]

6) Trattato Secondo:

[Plantin p. 47; Facchetto p. 52]: Con todo esto, diéronme de comer, que estava transido de hambre, y apenas me pudieron **remediar**.

Tutte le altre edizioni leggono: Con todo esto, diéronme de comer, que estava transido de hambre, y apenas me pudieron **demediar**.

7) Trattato Terzo:

[Plantin p. 48; Facchetto p. 53]: Y adonde se hallara esse? Dezia yo entre mi, si Dios agora de nuevo (como crió el mundo) no **lo** criasse?

Tutte le altre edizioni leggono: Y adonde se hallara esse? Dezia yo entre mi, si Dios agora de nuevo (como crió el mundo) no **le** criasse?

8) Trattato Terzo:

[Plantin p. 48; Facchetto p. 54]: **Yo** seguile, dando gracias a Dios por lo que le oy, y tambien porque me parecia segun su habito y continente, ser el que yo avia menester.

¹⁷ Reperto reso possibile dall'integrità dall'esemplare della biblioteca di Cesare Segre.

Tutte le altre edizioni leggono: **Y** seguile, dando gracias a Dios por lo que le oy, y tambien porque me parecia segun su habito y continente, ser el que yo avia menester.

9) Trattato Terzo:

[Plantin p. 62; Facchetto p. 72]: Dios **me es** testigo que oy día, quando topo con alguno de su habito con aquel passo y pompa le he lastima, con pensar si padece lo que aquel le vi sufrir.

Tutte le altre edizioni leggono: Dios **es** testigo que oy día, quando topo con alguno de su habito con aquel passo y pompa le he lastima, con pensar si padece lo que aquel le vi sufrir.

10) Trattato Terzo:

[Plantin p. 75; Facchetto p. 86]: Yo **tuve** mucho miedo y llorando prometile de dezir lo que me preguntavan.

Tutte le altre edizioni leggono: Yo **uve** mucho miedo y llorando prometile de dezir lo que me preguntavan.

11) Trattato Quinto:

[Plantin p. 79; Facchetto p. 90]: [*om.*] porque todos los que le vey a hazer seria largo de contar, dire uno muy sutil y donoso, con el qual provare bien su suficiencia.

Tutte le altre edizioni leggono: **Y** porque todos los que le vey a hazer seria largo de contar, dire uno muy sutil y donoso, con el qual provare bien su suficiencia.

12) Trattato Quinto:

[Plantin p. 80; Facchetto p. 91]: Finalmente, que los del pueblo viendo que no bastavan **para** ponellos en paz, acordaron de llevar al aguazil de la posada a otra parte.

Tutte le altre ed. Finalmente, que los del pueblo viendo que no bastavan **a** ponellos en paz, acordaron de llevar al aguazil de la posada a otra parte.

13) Trattato Quinto:

[Plantin p. 84; Facchetto p. 97]: Mas pues el nos manda que no bolvamos mal por mal y perdonemos las injurias, con confiança podremos **suplicar** que cumpla lo que nos manda, y su majestad perdone a este, que le ofendio poniendo en su santa fe obstaculo, vamos todos a suplicalle.

Tutte le altre edizioni: Mas pues el nos manda que no bolvamos mal por mal y perdonemos las injurias, con confiança podremos **suplicarle** que cumpla lo que nos manda, y su majestad perdone a este, que le ofendio poniendo en su santa fe obstaculo, vamos todos a suplicalle.

14) Trattato Settimo:

[Plantin p. 90; Facchetto p. 103]: Digo esto porque no me maravillaria alguno viendo entrar en mi casa [*om.*] tu muger y salir della. Ella entra muy a tu honra y suya, y esto te lo prometo.

Tutte le altre edizioni leggono: Digo esto porque no me maravillaria alguno viendo entrar en mi casa a tu muger y salir della. Ella entra muy a tu honra y suya, y esto te lo prometo.

L'ultimo esempio è relativo al capitolo che Plantin utilizza come capitolo conclusivo della sua edizione derivandolo dal primo capitolo della seconda parte anonima del *Lazarillo* pubblicata ad Anversa nel 1555. È interessante notare, a titolo di ulteriore conferma dei dati offerti in precedenza, che Facchetto ripete esattamente la scelta operata in questo caso da Plantin.

15) Capitolo conclusivo:

[Plantin p. 94; Facchetto p. 107]: [...] gente llana y honrada, y tal y tambien proveyda que no me la **de** Dios peor quando buena fed tuviere.

[Anversa 1555 p. 3]: [...] gente llana y honrada, y tal y tambien proveyda que no me la **depare** Dios peor quando buena fed tuviere.

L'edizione di Antonio Facchetto presenta, come ho già detto, degli interventi censori realizzati da Pedro de Robles. Mi è quindi parso opportuno confrontare la versione di Facchetto con le altre versioni censurate del *Lazarillo* a noi pervenute. Si tratta dell'edizione curata da Juan López de Velasco e pubblicata a Madrid da Pierres Cosin nel 1573 «*Con licencia del Consejo de la Santa Inquisición*», e di quella pubblicata da Luis Sánchez a Madrid nel 1599. Tuttavia, dato che l'edizione di Luis Sánchez discende direttamente da quella di Velasco, come è stato opportunamente dimostrato da Aldo Ruffinatto¹⁸, il mio confronto si è orientato esclusivamente verso quest'ultima.

Dall'analisi risulta che la censura operata da Pedro de Robles appare totalmente indipendente da quella di Velasco. Sono, infatti, diversi i luoghi dei suoi interventi, a cominciare dalla presenza in Robles-Facchetto¹⁹ di capitoli o parti interamente soppressi da Velasco, come il Trattato Quinto²⁰. Riporto di seguito le lezioni di minore ampiezza in cui Robles-Facchetto non si adegua alla censura operata da Velasco, ma segue la lettura del *Lazarillo* originale:

¹⁸ Cfr. A. Ruffinatto, *Las dos caras*, cit., p. 42.

¹⁹ La dedica di Pedro de Robles al Duque de Sessa (collocata all'inizio del testo) lascia intendere che, per qualche motivo a noi sconosciuto, questo editore spagnolo abbia dovuto appoggiarsi a Facchetto per l'edizione romana. Tuttavia, per maggiore chiarezza, e con riferimento all'attività censoria visibile in quest'edizione, userò d'ora in avanti la denominazione Robles-Facchetto.

²⁰ Il cui titolo è: «*Como Lázaro se assentó con un buldero, y de las cosas que con él passó*».

- 1) [Velasco f. 383 v.]: Lázaro engañado me has, juraré yo [*om*] que has tu comido las uvas tres a tres.
[Robles-Facchetto p. 21]: Lázaro engañado me has, juraré yo **a Dios** que has tu comido las uvas tres a tres.
- 2) [Velasco f. 388 r.]: No digo mas, sino que toda la lazeria del mundo estava encerrada en este [*om*].
[Robles-Facchetto p. 30]²¹: No digo mas, sino que toda la lazeria del mundo estava encerrada en este: **no se si de su coshecha era, o lo avia anexado con el habito de clerezia.**
- 3) [Velasco f. 391 r.]: Mas como no era tiempo de gastarlo en dezir gracias, alumbrado [**no se por quien**]²², le dixie [...].
[Robles-Facchetto p. 37]²³: Mas como no era tiempo de gastarlo en dezir gracias, alumbrado **por el Espiritu Santo**, le dixie [...].
- 4) [Velasco f. 412 v.]: [...] y otras muchas galas desta calidad, de [*om*] que yo usaria, mas no quiere mi ventura que [*om*] halle [**con quien lo pueda hacer**]²⁴.
[Robles-Facchetto p. 84]: [...] y otras muchas galas desta calidad, **que oy dia se usan en palacio, y a los señores del parecen bien, y no quieren ver en sus casas hombres virtuosos, antes les aborrecen y tienen en poco y llaman necios, y que no son personas de negocios, ni con quien el señor puede descuydar, y con estos los astutos usan como digo el dia de oy de lo** que yo usaria, mas no quiere mi ventura que **le** halle.

Anche nei dettagli che sembrano comuni, in realtà, appare evidente l'indipendenza di Robles-Facchetto da Velasco. Solo la casualità e soprattutto l'attenzione per i luoghi che potevano apparire irrivendenti nei riguardi dell'istituzione clericale, fanno sì che l'operato dei due censori coincida. Si tratta, infatti, della soppressione in entrambi i testi del Trattato Quarto²⁵ e di un unico luogo nel Trattato Primo:

[*Lazarillo* originale]²⁶: [...] y con todo esto acudia a mi madre para criar a mi hermanico. **No nos maravillemos de un clérigo ni de frayle porque el uno hurta de los pobres, y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, quando a un pobre esclavo el amor le anima a esto.** Y provosele quanto digo [...]

[Velasco f. 377 v.]: [...] y con todo esto acudia a mi madre para criar a mi hermanico. [*om*]. Y provosele quanto digo [...].

[Robles-Facchetto p. 8]: [...] y con todo esto acudia a mi madre para criar a mi hermanico. [*om*]. Provosele quanto digo [...].

²¹ Reperto reso possibile dall'integrità dell'esemplare della biblioteca di Cesare Segre.

²² Aggiunta introdotta da Velasco.

²³ Cfr. nota 21.

²⁴ Aggiunta introdotta da Velasco.

²⁵ Il cui titolo è: «*Como Lázaro se assentó con un Frayle de la Merced*».

²⁶ Utilizzo come testo di riferimento per il *Lazarillo* originale l'edizione critica di Aldo Ruffinatto (cfr. A. Ruffinatto, *Las dos caras*, cit., p. 150).

A conferma di tutto ciò, è facile osservare come nella versione di Robles-Facchetto compaiano interventi censori dovuti all'iniziativa autonoma del curatore di quest'edizione.

Da tutto ciò emerge con chiara evidenza l'indipendenza di Robles-Facchetto rispetto a Velasco e, nel contempo, la sua diretta dipendenza dall'edizione di Cristóbal Plantin del 1595. Dipendenza confermata anche dal fatto che entrambi non numerano i trattati, ma si limitano a riportare i titoli all'inizio di ogni capitolo.

In conclusione, l'edizione curata da Pedro de Robles e pubblicata da Antonio Facchetto nel 1600, pur non collocandosi in un ramo alto dello stemma, illumina un aspetto particolare della tradizione del *Lazarillo*: quello relativo alla diffusione di questo testo in una certa epoca e in una specifica dimensione geografica. Alla stessa stregua del *Picari-glio Castigliano* di Barezzo Barezzi, questa versione censurata del *Lazarillo de Tormes* dimostra che il prototipo del romanzo picaresco spagnolo raggiunge le terre italiane in virtù dell'edizione pubblicata ad Anversa da Cristóbal Plantin. Affermazione che è possibile ora riproporre con assoluta certezza grazie all'esemplare conservato nella biblioteca di Cesare Segre.

M. Consolata Pangallo
Università di Torino

APPUNTI PER L'ANALISI DEL SISTEMA PREPOSITIVO DI UN CORPUS DI TESTI NAUTICI DEL XVI SECOLO

1. Il tema di questo breve intervento trova la sua origine nelle ricerche iniziate durante il corso di dottorato che ho frequentato negli anni '80 sotto la direzione del prof. Guido Mancini, periodo a cui risale l'inizio della collaborazione tra l'Istituto di Spagnolo della Facoltà di Lingue di Pisa e gli "ispanisti computazionali" del CNR. L'informatica veniva allora generalmente considerata una disciplina agli antipodi dalle materie umanistiche – si lavorava con terminali collegati a grandi e lenti elaboratori elettronici – e chi ne capiva qualcosa sembrava possedere un magico segreto. Eppure, in quegli anni, il lavoro congiunto dei due istituti pisani contribuì a realizzare MORFSIN, il primo analizzatore morfosintattico italiano per la lingua spagnola, che portò alla pubblicazione delle concordanze della *Vida* e delle *Exclamaciones del Alma a Dios* di Teresa de Ávila.

A distanza di tempo, e dopo che la tecnologia informatica ha fatto enormi passi in avanti, le riflessioni che presento in questa sede si ricollegano idealmente a quelle ricerche: nell'ambito di un progetto finalizzato allo studio del linguaggio nautico del XVI secolo, lo stesso gruppo di lavoro, in collaborazione con la professoressa García-Macho dell'UNED di Madrid, ha messo a punto un corpus di testi tecnici che prende il nome di LÉNESO (**L**éxico **N**avigación **E**spañol **S**iglo de **O**ro)¹, acronimo che denominerà anche il lessico di termini nautici a cui stiamo attualmente lavorando.

LÉNESO² comprende i testi tecnici rinascimentali più significativi di questa tipologia lessicale, per un totale di più di 900.000 occorrenze³; in

¹ Maggiori informazioni possono essere reperite al seguente indirizzo: <http://www.ilc.cnr.it/leneso/>

² Nel LÉNESO confluiscono vari progetti di ricerca: *Diccionario de la navegación del Siglo de Oro*, diretto da María Lourdes García-Macho; *Per la costituzione di un dizionario sincronico della lingua del XVI secolo*, diretto da Blanca Perrián, e *Metodología e strumenti automatici per il trattamento di testi spagnoli del XVI secolo*, coordinato da Antonina Saba con il contributo di Nicola Aloia e Rolando Bianchi Bandinelli dell'Istituto di Scienza e Tecnologia dell'Informazione "A. Faedo".

³ *Quatri partitu en cosmographía práctica i por otro nombre llamado espejo de navegan-*

questa sede prenderò in esame però, soltanto i sette testi la cui lemmatizzazione viene considerata definitiva. I dati che è possibile ottenere utilizzando AyDA (*Analizador y Desambiguador Automático*), l'ultimo analizzatore dello spagnolo messo a punto in ordine di tempo al CNR di Pisa, recano un importante contributo alla conoscenza del castigliano del XVI secolo: tra i possibili campi di applicazione è stato possibile, p.e., studiare le caratteristiche del vocabolario tecnico. Che il lessico contribuisca in modo determinante a identificare i linguaggi specialistici moderni è una posizione teorica unanimemente accettata; più problematico si rivela invece l'individuazione dell'esistenza di una specificità grammaticale dei diversi testi di specialità, tale da costituirne un elemento di identificazione (Loffler-Laurian 1983). Un utile apporto in questo senso può, mi sembra, derivare dalla riflessione sugli antichi testi specialistici, in quanto permette di analizzare la diversificazione tra registri linguistici diversi in una prospettiva diacronica. Allo scopo dunque di verificare se sia possibile parlare di distinzione tra linguaggi tecnici e lingua standard – ovvero letteraria – in castigliano antico, non solo dal punto di vista lessicale ma anche da quello grammaticale, vorrei esporre oggi alcune considerazioni sul funzionamento del sistema prepositivo nella prosa nautica cinquecentesca. Come punto di riferimento per la lingua scritta del XVI secolo ho adottato il classico saggio di Keniston (1933) – tra i primi a utilizzare l'analisi statistica nello studio dello spagnolo antico – basato sull'analisi di 40 opere appartenenti a varie tipologie, come racconti, opere teatrali e poetiche, tranne quella tecnica; lo stesso Keniston (1933: 641) però, a causa della quantità di dati da trat-

tes, di Alonso de Chaves; *Breve compendio de la sphaera y de la arte de navegar con nuevos instrumentos y reglas, exemplificado con muy subtiles demostraciones*, di Martín Cortés y Albácar; *Summa de Geographía que trata de todas las partidas y provincias del mundo en especial de las Indias*, di Martín Fernández de Enciso; *Tratado del esphera y del arte de navegar, con el regimiento de las alturas, con algunas reglas nuevamente escritas muy necesarias*, di Francisco Falero; *Libro de los inventores del arte de marear y de muchos trabajos que se pasan en las galeras*, di Antonio de Guevara; *Arte de navegar en que se contienen todas las reglas, declaraciones, secretos y avisos, que a la buena navegación son necesarios y se deven saber, y Regimiento de navegación en que se contienen las reglas, declaraciones y avisos del Arte de navegar*, di Pedro de Medina; *Instrucción náutica para el buen uso y regimiento de las naos, su traça y gobierno conforme a la altura de México*, di Diego García de Palacio; *Arte de la verdadera navegación*, di Pedro de Siria; *Compendio del arte de navegar*, di Rodrigo Zamorano; *Ytinerario de navegación de los mares i tierras occidentales*, di Juan de Escalante de Mendoza; *Hydrografía, la más curiosa que hasta aquí ha salido a luz, en que demás de un derrotero general se enseña la navegación por altura y derrota, y la del Este Oeste con la graduación de los puertos y...*, di Andrés de Poza; *Libro de las longitudes y manera que hasta agora se ha tenido en el arte de navegar, con sus demostraciones y ejemplos*, di Alonso de Santa Cruz.

tare manualmente, riconosceva l'impossibilità di stabilire la frequenza delle preposizioni – e di conseguenza il loro valore pragmatico – in un corpus così ampio. Ho quindi fatto ricorso al *data base* CORDE della RAE, che mi ha permesso di verificare dal punto di vista letterario i dati numerici di alcune preposizioni, in modo da poterli confrontare con quelli dei manuali nautici: per maggiore omogeneità, ho scelto alcuni dei testi considerati da Keniston, le cui occorrenze totali sono paragonabili a quelle del LÉNESO. Devo premettere però che, sia per l'ampiezza del tema, sia per la situazione di "lavoro in corso" in cui si trova ancora la lemmatizzazione della prosa tecnica, le conclusioni a cui sono pervenuta devono essere ulteriormente verificate.

2. Come punto di partenza, mi sono proposta di stabilire quali preposizioni fossero presenti nel corpus nautico e la loro frequenza relativa e assoluta:

Tabella 1
Frequenze assolute

	1519	1537	1539	1551	1581	1587	1602	
	Enciso	Chaves	Guevara	Cortés	Zamorano	Palacio	Siria	totale
de	4139	7505	784	2522	1281	3180	2201	21612
en	2234	4299	438	1289	659	1174	1085	11178
a	1899	1785	378	652	246	963	708	6631
por	649	1348	160	583	344	597	647	4328
con	347	600	135	251	196	690	264	2483
para	160	498	103	236	92	605	125	1819
hasta	370	490	9	53	68	99	84	1173
desde	458	197	4	34	71	63	52	879
entre	205	214	21	56	46	51	49	642
sobre	61	201	17	119	60	129	48	635
hazia	87	15	0	55	80	36	107	380
sin	42	59	17	30	11	69	82	310
según	23	63	2	110	9	47	52	306
contra	24	36	12	19	2	18	2	113
cabo	72		0		0	0	0	72
tras	10	5	6	1	1	5	6	34
mediante	1	13	0	7	4	4	2	31
ante	5	17	3	0	0	4	0	29
dende	3	9	0	8	0	2	1	23
excepto	4	1	0	3	0	2	7	17
salvo	3	3	0	8	0	1	1	16
cabe	5	2	4	0	0	4	0	15
so	4	0	1	0	1	1	1	8

Tabella 2
Frequenze relative

	Enciso	Chaves	Guevara	Cortés	Zamorano	Palacio	Siria	
occorrenze	78.983	145.905	15.474	48.914	22.419	58.872	42.279	
								media
de	5,2	5,1	5,1	5,2	5,7	5,4	5,2	5,3
en	2,8	2,9	2,8	2,6	2,9	2,0	2,6	2,7
a	2,4	1,2	2,4	1,3	1,1	1,6	1,7	1,7
por	0,8	0,9	1,0	1,2	1,5	1,0	1,5	1,2
con	0,4	0,4	0,9	0,5	0,9	1,2	0,6	0,7
para	0,2	0,3	0,7	0,5	0,4	1,0	0,3	0,5
hasta	0,5	0,3	0,1	0,1	0,3	0,2	0,2	0,2
desde	0,6	0,1	0,0	0,1	0,3	0,1	0,1	0,2
entre	0,3	0,1	0,1	0,1	0,2	0,1	0,1	0,2
sobre	0,1	0,1	0,1	0,2	0,3	0,2	0,1	0,2
hazia	0,1	0,0	0,0	0,1	0,4	0,1	0,3	0,1
sin	0,1	0,0	0,1	0,1	0,0	0,1	0,2	0,1
según	0,0	0,0	0,0	0,2	0,0	0,1	0,1	0,1
contra	0,0	0,0	0,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
cabo	0,1	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
tras	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
mediante	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
ante	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
dende	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
excepto	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
salvo	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
cabe	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
so	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0

Per quel che riguarda le semplici, la tabella 1 ne mette in luce la varietà: si riscontrano quelle derivate dal latino classico (*a, ante, con, contra, de, en, entre, por, sin, según, so, sobre, tras*), quelle create in latino volgare (*cabe, cabo, desde, hacia, para*) e alcuni aggettivi con valore prepositivo (*excepto, mediante, salvo*). La lista completa delle 237 locuzioni prepositive e composte mostra altrettanta molteplicità: tra le prime, oltre a quelle originate dall'unione di avverbio + preposizione come *acerca de* o *adelante de*, i dati del LÉNESO permettono di aggiungere agli esempi citati da Keniston sintagmi formati da congiunzioni + avverbi, pronomi o aggettivi, come *en todo y por todo* (Chaves), *más o menos* (Chaves, Cortés, Enciso, Zamorano), *poco más o menos* (Chaves, Cortés, Zamorano, Siria), *bien así como* (Chaves, Siria), *tanto que* (Chaves, Cortés, Siria) e la correttiva *antes bien* (Siria). Si registrano inoltre le locuzioni congiuntive avversative *no obstante* (Enciso, Siria), *mien-*

tras más (Chaves, Zamorano) e *mientras que* (Chaves), e la oppositiva *por el contrario* (Chaves, Cortés, Siria); tra quelle frutto della giustapposizione di preposizione + sostantivo, *a natura* (Enciso), *de gracia* (Guevara), *en calma* (Guevara, Siria) ecc.; tra quelle formate da due preposizioni si segnalano *con que* (Chaves), *hasta que* (Cortés, Zamorano, Siria) e *por ende* (Chaves). Testimonia la vitalità di *de* e il suo consolidarsi durante il XVI secolo il fatto che le locuzioni che concorre a formare siano ben 47, quasi un quinto del totale.

3. Passando alla frequenza, uno sguardo di insieme permette di notare come certe forme diminuiscano o scompaiano con il passare del tempo. Nel sistema prepositivo che esprime vicinanza, l'antico *cabo* è presente solo nel manuale di Enciso, che data del 1519; le frequenze assolute del più moderno *cabe* mostrano che anche il suo uso è irrilevante, malgrado si trovi in quasi tutti i testi, mentre preponderanti sono *hacia*, con 380 occorrenze e le locuzioni composte *cerca de* (87) e *junto a* (161). Confrontando questi dati con quelli della prosa letteraria si rileva una sostanziale omogeneità: *cabo* è presente una sola volta (Valdés), *cabe* 10 (Delicado, Valdés, *Lazarillo*); nella seconda parte del secolo (Rueda, Hermosilla, Alemán), si intensifica la preferenza per le forme *hacia*, *cerca de* (19) e *junto a* (28).

Mentre nel corpus CORDE esaminato (*Lazarillo*, Rueda, Hermosilla, Alemán) l'arcaica *so* è presente nella seconda metà del secolo con 20 occorrenze e alterna con *debajo de* (28), nel LÉNESO si trova solo nella locuzione *so pena de* (7). Per esprimere l'inferiorità locativa si utilizza unicamente *debajo de*, seguita da *bajo de* e *abajo de*: i due *corpora*, pur registrando questa alternanza, mostrano una netta preferenza per *debajo de*, con 28 occorrenze nella prosa letteraria e 151 in quella tecnica. La differenza nelle frequenze assolute è da imputare alla tipologia testuale, che in quella tecnica prevede descrizioni di rotte e di siti geografici, e consente quindi di reperire un maggiore numero di preposizioni che introducono complementi di luogo e di tempo. Sempre rimanendo nell'ambito della deissi spaziale e temporale, *desde* predomina su *dende* con 75 occorrenze contro 19; la sinonimia esistente nel corpus nautico tra le due preposizioni si mantiene per tutto il secolo:

Y dende los contatos destas dos líneas con el círculo interior [...] (Chaves 17v); [...] están escriptas las siete letras dominicales desde la A hasta la G. (Chaves 8r); [...] se ha de bolver a contar dende uno (Siria 39),

fenomeno che non autorizza però giudizi di scarsa eleganza sulla lin-

gua del corpus nautico – Valdés considerava *dende* ammissibile in poesia ma non in prosa (Barbolani 1990: 199) – perché generalmente presente anche nei testi letterari.

Nel LÉNESO è ben documentata l'alternanza *a/en* e *a/para* che caratterizza anche la prosa castigliana letteraria della prima metà del XVI secolo: sarà dunque possibile trovare esempi nei quali il complemento di moto a luogo viene introdotto da *en*, come nella frase *de levante en poniente* (Zamorano) o, viceversa, il complemento di stato in luogo è espresso da *a*: *caen a la costa* (Siria); *a* e *para* sono spesso sentite come intercambiabili:

[...] *tómese el altura con el astrolabio y mírese lo que falta para noventa* (Palacio 26v); *Entendido tenía que por las dichas reglas se sacarían las traças y diferencias que deve aver en la forma de los navíos, según la nescessidades de las mares para donde son* (Palacio 91r),

e sembra che sia possibile usare indifferentemente l'una o l'altra al solo fine di evitare una ripetizione: [...] *para no ser trabajo a los que no tienen tan entero conocimiento de la Arismética* (Chaves 7v.), uso che permette di supporre una valenza pragmatica sostanzialmente identica.

Sono anche attestati esempi di alternanza, motivata probabilmente dalla derivazione della seconda preposizione dalla prima, tra *por* e il più recente *para* nell'espressione della causalità e della finalità. Tale variazione semantica è testimoniata da frasi come "*lo qual es cosa muy necesaria y de mucho provecho en la navegación, no sólo por saber las horas del tiempo que es e á pasado*" (Chaves 22v.) nella quale *por* esprime un valore finale o, al contrario, come: "*Para effeto de lo qual, ante todas cosas es necessario tener muy copioso y verdadero trasunto de pintura*" [...] (Chaves 15r.), in cui *para* traduce valori causali. La verifica numerica della rilevanza di tale vacillazione mette però in luce come, nella maggior parte dei casi, sia la norma a predominare; riguardo al più significativo fenomeno dello spostamento dei valori finali su *por*, il corpus letterario fa registrare lo stesso tipo di alternanza ma, mentre la media percentuale dell'uso di *por* finale è del 2% e può giungere nei singoli testi fino all'8%, quella dei testi nautici è del 2% e può diminuire fino allo 0,5%.

Riguardo alla presenza di *a* accusativo prima del complemento oggetto di persona, nella prosa tecnica si apprezza un uso generalizzato della preposizione: non ci si limita infatti a premetterla ai nomi propri di persona o ai nomi comuni determinati, bensì si utilizza indistintamente in tutti i casi:

[...] *llevará por alta mar a una barqueta, y anegará en el puerto a una carraca* (Guevara 2r); [...] *tirando las líneas de cinco o de diez grados desde el punto del centro hasta que toquen a las dos líneas de los lados*. (Palacio 35v); [...] *el mar no admite corrupción alguna: lo qual mucho inficiona a los pezes de los ríos* (Siria 23).

A questo proposito gli autori dei manuali nautici sembrano seguire le raccomandazioni di Juan de Valdés, che consiglia di non omettere la *a* per maggiore chiarezza:

V. Assí es verdad. En este error caen especialmente los que quitan una a que se deve poner delante de algunos acusativos, y assí aviendo de dezir: el varón prudente ama a la justicia dizen ama la justicia, la qual manera de hablar, como veis, puede tener dos entendimientos, o que el varón prudente ame a la justicia, o que la justicia ame al varón prudente; porque sin la a parece que stan todos dos nombres en un mesmo caso.. (Valdés: 235).

Al contrario, negli esempi proposti da Keniston (1933: 642), la preposizione è generalmente omessa, soprattutto quando il sostantivo che segue la preposizione comincia o termina per *a*:

Non si può che concordare con Keniston quando ritiene un fenomeno superato la presenza di due preposizioni prima di un sostantivo: così come nelle opere letterarie tale struttura rappresenta un'eccezione (1 occorrenza) anche nel LÉNESO si contano solo pochi casi, la maggior parte dei quali raggruppati nel testo di Zamorano, che vanno dunque considerati come un elemento caratteristico della scrittura dell'autore più che dell'intero corpus: [...] *para de noche*; [...] *servirá de patrón para por él* (Zamorano). Anche per quanto concerne il raddoppiamento di preposizioni in frase relativa i due *corpora* coincidono, in quanto detto fenomeno è attestato almeno una volta in tutti i manuali: [...] *fuesse presa en la batalla en que la prendieron* (Enciso).

Conclusioni

Questa analisi – che il ridotto spazio a disposizione rende necessariamente breve – permette, malgrado l'esistenza di elementi di comportamento analoghi nel sistema prepositivo dei due *corpora*, di stabilire criteri guida distintivi per l'analisi del sistema grammaticale della prosa tecnica. La preferenza per le locuzioni composte con *de* rispetto alle preposizioni semplici, quando ambedue le forme possono esprimere significati simili, benché non possa essere ritenuta caratterizzante della prosa di specialità, indica però una marcata tendenza verso la coerenza stilistica: *de* non si limita infatti a concorrere alla formazione

di sintagmi prepositivi, ma mostra una produttività talmente forte da unirsi ad avverbi, costituendo unità di senso compiuto e conferendo loro forza prepositiva. In modo simile è possibile interpretare la presenza ridondante di *a* davanti a complemento oggetto di cosa, che lo stesso Valdés giustifica in nome della chiarezza.

Inoltre, quando si impone la scelta tra diverse forme che esprimono concetti appartenenti a campi semantici contigui, appare chiara la preferenza per la soluzione più innovativa: si veda p.e. il maggior uso di *hacia* rispetto a *cabe* o di *debajo* nei confronti di *so*, e la più precisa distinzione rispetto ai testi letterari nell'espressione dei valori causali e finali. Mi sembra dunque che i criteri dell'attenzione al nuovo, della chiarezza e della semplificazione sintattica, messi in evidenza da questo *botón de muestra*, possano rappresentare un'utile base di partenza per l'analisi linguistica degli antichi testi specialistici; sono infatti convinta che da una loro più precisa conoscenza non possa che trarre beneficio lo studio di quelli moderni.

Elena Carpi
Università di Pisa

Bibliografia

- Guilbert Louis, «La specificité du terme scientifique et technique», *Langue Française*, 17, 1973.
- Loffler-Laurian Anne Marie, «Typologie des discours scientifiques: deux approches», *Études de linguistique appliquée*, 51, 1983.
- Martín Zorraquino María Antonia, «Formación de palabras y lenguaje técnico», *REL*, 27, 2, pp. 317-339.
- Valdés Juan de, *Diálogo de la lengua*, Cristina Barbolani ed., Madrid, Cátedra, 1990.

UN PERCORSO ERMENEUTICO:
LE TIPOLOGIE CONTENUTISTICO-FORMALI
E IL DISCORSO INTERPRETATIVO.
CHIARIMENTI TERMINOLOGICI ED ESEMPI ISPANICI

a) *La critica delle invarianti*

Una prospettiva critica che parta dalla negazione che l'opera letteraria possa essere intesa solo come «capriccioso atto individuale»¹ e che è sempre attenta ai fenomeni intertestuali e interdiscorsivi, come riutilizzazione più o meno cosciente della tradizione letteraria pregressa, approda inevitabilmente alla considerazione che «ogni poeta, scrivendo, dialoga con la schiera di altri poeti di cui è in qualche modo il successore, oltre che il superatore»² e che, di conseguenza, «all'immagine romantica del creatore solitario» debba sostituirsi quella di un «creatore in permanente compagnia [...] nel progresso della cultura topica»³. Applicati alla letteratura, i concetti di 'cultura topica' e quello affine – seppure con l'enfasi posta sul secondo termine del sintagma – di 'tipologia della cultura'⁴, determinano, all'interno di un percorso ermeneu-

¹ G. Berrio, «Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)» e «Tipología textual y análisis del microcomponente (Sonetos españoles del 'carpe diem')», J.S. Petöfi e A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978, pp. 309-430, p. 315 (la citazione è desunta da L. Terracini, *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell'Orso, 1988, p. 106).

² C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 89.

³ G. Berrio, «Lingüística del texto», cit., p. 315. Per i concetti di intertestualità e interdiscorsività v. ovviamente C. Segre, «Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», C. Di Girolamo e I. Paccagnella (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, e sempre di Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit. e *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi, 1991. V., anche, B. Mortara Garavelli, «L'appropriazione debita: i rimandi intertestuali», *Prometeo*, II (1982), pp. 69-78; M. Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 61-71; R. Campra, «Intertextual-intratextual: el sistema de la narrativa hispanoamericana», S. Yurkievich (a cura di), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986, pp. 111-120 e P. Ferratini, «Dinamiche dell'intertestualità», *Intersezioni*, V (1985), pp. 137-145. L. Terracini ricorda le successive applicazioni del principio jakobsoniano soprattutto in F. Orlando, *Le costanti e le varianti*, Bologna, il Mulino, 1983.

⁴ Tralascio di dare una mia definizione di 'cultura', per le molteplici implicazioni che il termine porta con sé, per comodità adotto l'interpretazione del lemma in prospettiva semiotica data da Ju. M. Lotman al quale si deve lo sforzo maggiore compiuto per definire in sede

tico che privilegia la lettura testuale, lo studio dei processi conservativi del materiale letterario, e dunque lo studio dell'impiego in diverse occasioni della fruttuosa e già molto collaudata teoria dei *topoi*, di cui è stata saggiata l'utilità e la diversa flessibilità in esempi di epoche molto diverse e lontane tra loro⁵.

Lo studio di temi letterari stereotipizzati fu inaugurato da Curtius e ripreso in sede teorica in vari modi da Zumthor, Segre e soprattutto da G. Pozzi⁶. Consapevole, però, che non è del tutto ovvio dare per scontata l'area di competenza del concetto di *topos*, è opportuna una ricognizione dei più salienti tentativi di definizione a partire dallo stesso

teorico-pratica il concetto di tipologia culturale, che individua la cultura come l'insieme dei sistemi semiotici di produzione umana, cfr. Ju. M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 28, 31 e 39 ss. V. anche dello stesso: «Il problema di una tipologia della cultura», *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di R. Faccani e U. Eco, Milano, Bompiani, 1969; e di Ju. M. Lotman e B. A. Uspenskij, «Il problema del segno e il sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo», *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, Torino, Einaudi, 1973.

⁵ Si possono, oramai, considerare del tutto superate le resistenze della critica letteraria nei confronti della ricerca dei *topoi*. Se la recezione del libro di E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München, Francke, 1948 (tr. it. a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1995) ebbe in Europa alterne vicende e suscitò non poche perplessità, basti pensare proprio al caso italiano con la traduzione molto tardiva dell'opera [ritardo su cui pesò indubbiamente la nota fortemente negativa di B. Croce, cfr. «Dei filologi che hanno "idee"», *Quaderni della critica*, VI (1950), pp. 118-121], gli studi che applicano una prospettiva di analisi intertestuale sono oggi numerosissimi in tutta Europa. Anche in ambito ispanico la bibliografia è vastissima, come testimonia M. Pilar Manero Sorolla in *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1990, alle pp. 699-700. Nell'ispanismo italiano efficaci gli interventi di M.G. Profeti, *Quevedo la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984; A. Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988; L. Terracini, i saggi riuniti nel volume *I codici del silenzio*, cit., specialmente «Góngora e i codici del 'carpe diem'», alle pp. 101-13; M. Rosso Gallo, *La poesia spagnola dei Secoli d'Oro. Antologia dei motivi tematici con una cornice intertestuale*, Torino, Celid, 1996 e Id., «Il pittore temerario. Un motivo topico nella poesia spagnola dei secoli d'oro», *Letterature straniere &*, n. 2, 2000, pp. 31-43; G. Poggi, «Stereotipie iconiche nelle «Soledades» di Góngora», Aa.Vv., *Da Góngora a Góngora*, Pisa, ETS, 1997, p. 229.

⁶ Cfr. E.R. Curtius, *Europäische Literatur* cit.; P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Librairie Klincksieck, 1963, ed. it. Bologna, il Mulino, 1963; Id., «Topique et tradition», *Poétique*, II (1971), pp. 354-365; Id., *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, ed. it. Milano, Feltrinelli, 1973; Segre, *Avviamento*, cit.; G. Pozzi, «Temi, "tópoi", stereotipi», *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, cit., vol. III, 1984, pp. 391-436, con bibliografia ivi fornita. Sull'efficacia dell'applicazione di una tale metodologia e sul concetto di 'figurante', cfr. sempre di G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburg, Ed. Universitarie, 1974; G. Pozzi, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», *Lettere italiane*, XXXI, 1 (1979), pp. 3-30.

Curtius. Per il romanista tedesco i *topoi* non sono più gli *argumentorum sedes* della retorica classica, che li individuava appunto come ‘categorie spaziali’, *sedes-loci*-luoghi ove si depositavano non tanto dei contenuti discorsivi quanto delle modalità in cui quei contenuti potevano essere strutturati per risultare persuasivamente efficaci. Si trattava di ‘tecniche di ragionamento’ non dei ragionamenti stessi, come stanno bene a indicare le varie classificazioni che ci sono giunte: luogo dei contrari, dei simili, del più o del meno, dell’accidente, del genere ecc; in Aristotele, Cicerone, Quintiliano il *topos* è un ‘deposito’ con funzione mnemotecnica dei modi di trattare e organizzare l’argomentazione⁷. In Curtius, invece, la semantica della topica si sposta dal concetto di ‘magazzino della memoria’⁸, all’insieme degli argomenti stessi; essa non si riferisce perciò a modalità persuasive, bensì a contenuti ben individuati che hanno avuto ‘successo’ nella tradizione letteraria europea: il *locus amoenus*, il *puer senex*, la *laudatio temporis acti*, l’*attentum parare* ecc., e che afferiscono tutti alla materia che si tratta e non al modo di trattarla. I *topoi* (o *loci communes*) sono ‘argomenti’, ‘temi intellettuali disponibili a ogni sviluppo e narrazione’ per ‘fare appello all’intelletto o al sentimento dell’ascoltatore», scrive R. Antonelli presentando l’edizione italiana dell’opera del filologo tedesco e continua molto opportunamente «è possibile (ed è stato rilevato) che le definizioni fornite da Curtius non siano sempre del tutto precise e che la concezione stessa del *topos* sia quantomeno equivoca e ambigua, ma quel che conta nell’economia dell’opera e della sua fruizione, è appunto la ricerca e la riproposizione sistematica delle formule linguistiche ripetute, dei temi, dei motivi e dei fatti storico-*strutturali* della tradizione»⁹.

Gli studi successivi, però, vanno spesso proprio nella direzione di una maggiore chiarezza di specificità terminologica. Già Zumthor, insieme a Curtius pioniere nel campo della topica, avanza una prima distinzione tra le categorie di *topos* e di ‘formula’. Se entrambi gli artifici sono caratterizzati da una sostanziale recursività, Zumthor distingue il *topos* come «dominante figurativa, debolmente lessicalizzata e senza marca sintattica particolare», contro la ‘formula’ che presenta al contrario una stringente omologia ritmico-sintattica ed è quasi priva di componente figurativa; *topos* è dunque forma di contenuto, ‘formula’ è forma di

⁷ Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 79 ss.

⁸ Uso, per un contesto del tutto diverso, la bella immagine utilizzata da R. Antonelli, in *I magazzini della memoria: luoghi e tempi dell’Europa*, Firenze, SanZanobi, 2000.

⁹ Cfr. R. Antonelli, Introduzione all’ed. italiana di *Europäische Literatur*, cit., pp. XXV-XXVI.

espressione¹⁰. Segre, invece, per delineare i campi semantici pertinenti a 'tema' e 'motivo', si pone il problema di un'eventuale differenza tra tema, *topos* e motivo, giungendo alla conclusione che un *topos* non può essere un tema perché non può costituire l'intero contenuto di un testo e che dunque esso è un «*motivo* codificato dalla tradizione per essere addotto come argomento»¹¹. Per Segre è un problema di 'segmentazione' del testo che segue un principio «*a maiore a minus*», giacché più avanti dirà che «temi sono quegli elementi stereotipi che sottendono tutto un testo o una parte ampia di esso; i motivi sono invece elementi minori, e possono essere presenti in numero anche elevato»¹².

Il rischio di incorrere in pericolose 'collisioni sinonimiche', espresso da Segre, sembrerebbe assunto consapevolmente da Pozzi che nel già citato *Temî*, «*tópoi*», *stereotipi* così scrive: «...nell'uso dei concetti di tema, *τόπος*, motivo si passa dall'idea di elementi contenutistici all'idea di elementi formali; dall'idea di costante all'idea di mutazione ed evoluzione; dall'idea di identità polisemica all'idea di identità asemica; dall'idea di calco all'idea di archetipo. In ciascun dato si osservano cose diversissime: polivalenza semantica di un concetto, forme simboliche figurali o verbali, convenzioni linguistiche e sociali dei modi di comunicazione; pratiche della persuasione, tecniche della memoria, moduli stilistici intenzionali. Il *τόπος* viene pensato a volte come una costante atemporale, soggetto soltanto a variazioni stilistiche, a volte come un'invariante ontologica, antropologica, psicanalitica [...]. Da tanta confusione non si esce se non optando per una sola soluzione, per parziale che sia. Sottolineare l'aspetto della diffusione e dell'onnipresenza, porta fatalmente a privilegiare lo stereotipo, il luogo comune inteso in senso deteriore: un aspetto in apparenza integrato, rifiutato dallo stesso fondatore della moderna topologia, il Curtius. Non importa. È proprio su questo aspetto, deteriore fin che si vuole, che intendo qui insistere»¹³. Partendo da tali premesse, Pozzi avvia un'interessante analisi del processo di strutturazione del *topos*, processo che inizia con la riduzione degli elementi costitutivi della materia da descrivere attraver-

¹⁰ P. Zumthor, «Topique et tradition», cit., pp. 356-359.

¹¹ C. Segre, «Tema/motivo», *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1981, poi in *Avviamento*, cit., p. 339.

¹² D'altra parte, dopo aver avvertito dalle pericolose sovrapposizioni e confusioni terminologiche, anch'egli cade, almeno apparentemente, in contraddizione quando in altri luoghi definisce i *topoi* come 'temi letterari', cfr. C. Segre, «Tema/motivo», cit., p. 337, la citazione è a p. 349.

¹³ G. Pozzi, «Temî, "tópoi", stereotipi», cit., p. 393.

so un'opera di selezione in modo da costituire un *cliché* che, attraverso la combinazione di tali elementi, viene organizzato in un sistema coerente e fortemente compatto.

All'area semantica di 'tópos', 'tema', 'motivo', 'stereotipo', 'costante', 'invariante', tutti lemmi più o meno parzialmente affini presenti nella citazione di Pozzi, fa riferimento un'altra cospicua serie di sostantivi: *cliché*, 'formula', 'mito', *type*, *pattern*, 'cronotopo', 'immagine', 'metafora' e 'metafora ossessiva'¹⁴ e vari altri che certamente sfuggono alla memoria di chi scrive. Certo è che ognuno di questi termini è sinonimo dell'altro e allo stesso tempo insiste e si specializza su una sfumatura diversa del concetto di *tópos*: di tema e motivo si è già detto, ugualmente si potrebbe discorrere su ognuno degli altri termini concorrenti¹⁵, ma ciò che importa, infine, è accordarsi sui contenuti della terminologia usata. Qui, usando la terminologia su accennata con una certa elasticità, si farà riferimento a invarianti semantico-formali, intese come unità più o meno equivalenti di significazione che coinvolgano tanto gli elementi dell'espressione come quelli del contenuto e che si presentino in modo ricorrente in un certo sistema.

Lo studio dei *topoi*, focalizzato dalla prospettiva della 'ripetitività' e della 'conservazione' dell'invarianza e quindi dell'individuazione delle costanti tematiche (perché, in sede operativa, sembra opportuno superare la diatriba tema/motivo prescindendo dalla dimensione 'segmentale' nella categoria del '*topos*' per attestarsi piuttosto sulla modalità ripetitiva dei 'luoghi comuni' che abbracciano porzioni più [temi] o meno [motivi] estese di testo) si rivela molto illuminante soprattutto nello studio di generi letterari considerati 'minori', ove ad avere la meglio è il ri-uso pedissequo, ovvero sia conservativo, di motivi codificati dalla tradizione e adottati acriticamente come argomenti persuasivi. È nei generi minori che si assiste infatti alla continuità e alla conferma del materiale tradizionale piuttosto che alla rottura/discontinuità del sistema¹⁶.

¹⁴ Cfr. Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel; introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963, tr. it., *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1966 e Milano, Garzanti, 1976.

¹⁵ Ma rinvio a C. Segre («Tema/motivo», cit.), al quale si deve lo sforzo più compiuto di definire con la maggiore precisione possibile l'area di competenza di molti dei termini sui cui si insiste.

¹⁶ L'applicazione del metodo di Curtius porta a privilegiare lo studio delle invarianti contenutistico-formali. Non meno efficace è, come si vedrà oltre, lo studio delle varianti all'interno delle invarianti. In questa direzione si supera la difficoltà avvertita da Antonelli quando riflette che negli intendimenti di Curtius «era inevitabile che i *topoi* dovessero essere adibiti a rappresentare la memoria storica dell'Occidente, e quindi la continuità piuttosto

Ed è grazie allo studio dei minori che si può far luce su molte delle 'innovazioni' introdotte dai capolavori di ogni epoca, giacché, secondo la nota formula di R. Jakobson: «solo l'esistenza delle invarianti consente di riconoscere le varianti»¹⁷.

Forse è il caso di illustrare con qualche esempio ispanico l'utilità dell'applicazione della teoria dei *topoi*. In un articolo dal titolo "*Enmu-dece elocuencia*": *analisi di un topos retorico nei sermoni della festa della Virgen de los desamparados (Valencia 15 maggio 1667)*¹⁸, constatavo la presenza dello stereotipo del 'silenzio eloquente' in alcuni sermoni barocchi. Lo studio non puntava solo alla descrizione e alla rassegna della presenza di un motivo che si potrebbe collocare nella topica dell'*Un-sagbarkeit* (dell'indicibile)¹⁹ e che consiste nella sfiducia dell'oratore riguardo alle proprie capacità elocutorie di fronte ad argomenti ineffabili e, dunque, nell'elogio di un silenzio più eloquente di ogni sermone, ma ne voleva indagare le ragioni profonde del successo. In effetti risultava che l'interpretazione dell'uso del luogo comune era la spia di problematiche non poco importanti e a volte sorprendenti. Si giungeva a dimostrare, infatti, come in pieno Seicento il discredito enunciato verso le possibilità espressive della parola-retorica, espresso dal motivo 'dell'invito al tacere' e 'del silenzio retorico', unito all'invito a guardare e allo sviluppo delle capacità prossemiche degli oratori, si collegava – alla luce degli interventi dello storico Lucien Febvre poi ripresi in sede letteraria da E. Raimondi²⁰ – al prevalere di una mentalità scientifico-visuale degli uomini del XVII sec., contro quella analogico-uditiva dei secoli precedenti:

Che questa sfiducia verso l'efficacia di un messaggio affidato alla retorica trovi espressione in piena età Barocca, quando proprio della parola si sperimenta l'estrema possibilità concettosa, non deve stupire perché gli esempi desunti dalla predica di Ballester in realtà aggiungono solo nuove conferme a quella nozione di

che la discontinuità (pur se il doppio valore dei *loci communes* era ben presente al Curtius): egli inseguiva la durata e l'unità in quanto dimostrazione e offerta della tradizione non le varianti. Un secondo libro sulle discontinuità [...] è certo ancor oggi auspicabile ma rischierebbe di coincidere con l'intero patrimonio letterario, senza alcuna possibilità di selezione», cfr. l'Introduzione all'ed. italiana di *Europäische Literatur*, cit., p. XXVIII. Sull'importanza dello studio dei 'minori' come 'intelaiatura' dei generi letterari, cfr. M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 149 ss.

¹⁷ R. Jakobson, «Antropologi e linguisti», *Saggi di linguistica generale* (1953), Milano, Feltrinelli, 1966, pp., 5-21, p. 18.

¹⁸ *Studi Ispanici* (1993), pp.145-156.

¹⁹ E.R.Curtius, *Europäische Literatur*, cit., nella tr. it. alle pp. 4-17.

²⁰ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 4 ss.

mutamento del 'clima intellettuale' tra Rinascimento e Barocco sulla quale si sono ritrovati studiosi di diverse discipline [per cui si passa] da una percezione della realtà uditivo-tattile-olfattiva a una prospettiva del mondo dedotta principalmente dalla vista²¹.

Altro esempio di ricerca tipologica, efficace per i significati che vi soggiacciono, è l'analisi testuale operata sul tessuto argomentativo delle censure dei libri di cavalleria spagnoli, che si possono leggere in innumerevoli prologhi, dediche e *epístulas al lector* a cavallo tra XVI e XVII secolo. Infatti l'aver riconosciuto nel materiale delle detrazioni stereotipi ricorrenti, in sede interpretativa porta a stemperare la portata apocalittica del fenomeno delle invettive, fenomeno che si voleva legato all'atteggiamento inquisitorio post-tridentino, e a ricondurre la condanna della letteratura d'evasione, resa per antonomasia dalla letteratura cavalleresca, nell'ambito dei *topoi* legati alla retorica dell'esordio della *captatio benevolentiae*.

b) *La critica delle varianti*

I termini 'costante' e 'invariante' ammettono implicitamente l'esistenza degli antonimi 'variabile' e 'variante' da prendere in considerazione, per cui nelle due coppie: costante/variabile, invariante/variante il primo termine indicherà le caratteristiche permanenti e il secondo i tratti 'mobili'; per questo un loro uso appare particolarmente utile quando, in un'attività di rilevazione di dati, lo studio di una determinata ricorrenza in un determinato sistema (quante volte o quanto spesso compare l'unità presa in esame) costituisce solo il momento preliminare della costituzione del *corpus*; mentre è l'attività comparativa delle invarianti a farne la parte del leone. Una volta scelta l'invariante e attestata l'origine e la fortuna, l'attenzione si sposta sugli elementi differenziali (di carattere formale o di modalità funzionale al testo in cui è collocata) per rapportarli allo specifico senso che essi acquistano nel testo in cui l'invariante è strutturata e ai valori extratestuali che ne hanno determinato la variazione²². «D'altra parte l'attitudine dei temi ad assumere nel tempo significati sempre diversi conferisce allo studio della tematica un posto importante nella storia delle idee»²³ e «I temi,

²¹ E. Sarmati, «Enmudece elocuencia», cit., p. 153.

²² L. Terracini, «Le invarianti», cit., p. 77.

²³ C. Segre, «Tema/motivo», cit., p. 335.

come i simboli,... sono polisemi: cioè essi possono essere provvisti di significati diversi di fronte a situazioni diverse. È questo che fa di un'indagine sulle loro permutazioni un'avventura nella storia delle idee»²⁴. Alcuni esempi chiariranno meglio il senso di una tale operazione. Nella letteratura cavalleresca spagnola è molto presente il ricorso a una strategia narrativa nota con la formula sintetica del «manoscritto ritrovato», che implica spesso un motivo secondario, quello «della falsa traduzione»²⁵ e che può essere così presentata: per rendere verosimile la presentazione di un'antica cronaca, gli autori dei libri di cavalleria dichiarano che le loro narrazioni sono traduzioni di storie antiche di origine per lo più greca e delle quali esiste spesso una versione latina; sono traduttori perché ritengono di non possedere sufficiente *ingenio* per comporre opere proprie (secondo il noto stereotipo dell'umiltà legato al motivo della *captatio benevolentiae*); si presentano come i primi divulgatori in patria dell'opera che si apprestano a tradurre e che, a loro giudizio, colmerà una grave lacuna nella tradizione storiografica (seguendo, in questo caso, il precetto retorico dell'*attentum parare*, che prescrive la possibilità di richiamare l'attenzione del pubblico su ciò che si appresta ad ascoltare o a leggere, sottolineandone il carattere assoluto di novità); vi è una grande libertà immaginativa nel definire le circostanze e i luoghi del ritrovamento del libro (le *Sergas de Esplandián*, ad esempio, sono rinvenute nella tomba di un eremita vicino Costantinopoli); si traccia, non di rado, una breve teoria della traduzione, che ne spiega tecniche e problemi legati spesso alla simulata difficoltà di interpretare antichi codici deteriorati. Gli autori dei libri di cavalleria rinunciano in tal modo alla paternità dell'opera presentandosi semplicemente come traduttori di una cronaca antichissima. Il ricorso alla strategia della falsa traduzione torna nel *Quijote*, che si simula essere una traduzione di cronaca altrui, il suo autore-compiler-traduttore si dichiara uomo di poco ingegno, narra con dovizia di particolari il ritrovamento del manoscritto, ecc. Né la scelta di un autore arabo, né

²⁴ La citazione di H. Levin («Thematics and Criticism», Aa.Vv., *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History in Honor of René Wellek*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1968, pp. 125-145, p. 144) proviene da C. Segre, «Tema/motivo», cit., p. 335.

²⁵ Relazione presentata in occasione del Colloquio internazionale *La letteratura cavalleresca in Italia e in Spagna (1460-1550). Circolazione e trasformazione di generi, temi e argomenti a partire dal Medioevo* (Seminario degli studi romanzi, Università di Colonia 3-5 aprile 1997), che uscirà con qualche approfondimento col titolo «La parodia di uno stereotipo narrativo: il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel Don Quijote» nel volume *Deviazioni auree* (in corso di stampa, Roma, Bagatto libri).

l'uso di un interprete costituiscono variazioni del motivo. Già il *Leopoldo o el caballero de la Cruz* (1521) è attribuito a un presunto storiografo arabo, di nome Xartón e Fernández de Oviedo dice di essere ricorso a un interprete tartaro; però significative sono le novità.

La prima e sostanziale variante sta nella scelta che l'autore compie di avvicinare i fatti narrati alla realtà contemporanea, giacché le avventure di Chisciotte precedono di solo qualche decennio la scrittura dell'opera²⁶. La finalità idealizzante insita nell'uso dello stereotipo, schema, dunque, a favore dell'effetto parodistico, che scaturisce dalla degradazione del modello posto a contatto con 'elementi' di realtà. Le uniche vere varianti appartengono, infatti, tutte alla giustapposizione di informazioni concrete e materiali (diremmo realistiche) che determinano l'infiltrazione della prosaicità del quotidiano in un *cliché* che si prefiggeva proprio di allontanare quanto più possibile le vicende narrate dalla storia di tutti i giorni. Già nella denunciata incapacità di portare a termine il lavoro a causa della sua scarsa erudizione, Cervantes inserisce una prorompente nota realistica. Il *tópos* della dichiarazione di modestia del trascrittore-traduttore, che nel prologo del *Quijote* si realizza fino a un certo punto con il rispetto delle regole elocutorie (*porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras*) si conclude con l'irrompere improvviso di una cruda confessione autobiografica, che obbliga a una rilettura parodistica del già detto e che scardina lo stereotipo fino a quel momento basato rigorosamente su argomentazioni topiche: *y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos*. Anche nel rintracciare la prima avventura dell'eroe, rispetto alle differenti lezioni degli storici, Cervantes propende per quella più plausibile, ma meno gloriosa: dopo un'intera giornata di cammino, il suo cavaliere trova riparo in una locanda per mangiare e riposare. Ancora, il luogo del ritrovamento è degradato a una realtà più familiare di quelle presentate nei libri di cavalleria. Non è né una grotta, né un'eremita, né il fantastico Paradiso di Oviedo, ma un mercato. Il libro ritrovato è un povero *cartapacio* e ha un costo che, grazie alla fine astuzia dell'acquirente, scenderà alla modestissima cifra di mezzo reale. Il processo di mercificazione si conclude con la menzione della paga del traduttore che consisterà in qualche pugno di grano e un po' d'uva. Non migliore trattamento riceve il supposto autore Cide Hamete. Due sono i difetti che Cervantes gli attribuisce. Innanzitutto lo ritiene bugiardo. Crede che non abbia lodato quanto dovuto l'eroe della Mancia, forse perché, in quanto moro, si tratta di un nemico. Proprio all'autore vanno quindi addebitati i difetti che il lettore troverà nell'opera. In secondo luogo, ne nota, ironicamente, l'eccessiva minuziosità descrittiva²⁷.

Altra indagine che si è rivelata feconda nella prospettiva dell'attenzione rivolta allo studio delle variabili e dunque del materiale innovati-

²⁶ Perciò l'uso che Cervantes fa del luogo comune del manoscritto ritrovato e della falsa traduzione perderebbe ragione d'essere per la funzione che fino ad allora gli era stata attribuita, ossia di conferire veridicità a una cronaca che si voleva antica col fine di aumentarne la portata eroica.

²⁷ E. Sarmati, «La parodia di uno stereotipo», cit.

vo all'interno di costanti tematiche fortemente codificate è stato l'analisi del motivo dell'amore come luogo ove gli estremi coincidono, motivo presente in quasi quattro secoli di poesia: dalla lirica dei *cancioneros* a Quevedo, a Lorca²⁸. Anche qui i due momenti tradizione-innovazione non possono essere disgiunti e appaiono da subito evidenti tanto gli elementi del ri-uso di temi e motivi tradizionali di successo, come le sostanziali trasformazioni cui l'intero sistema della 'definizione d'amore' è sottoposto. Se nel passaggio dalla lirica quattrocentesca al barocco (gli esempi sono tratti da J. Manrique: *Es amor fuerça tan fuerte* e F. de Quevedo: *Es hielo abrasador, es fuego helado* e *Osar, temer, amar y aborrecerse*) rimane sostanzialmente inalterato il generale impianto ossimorico per cui l'amore consiste nella presenza simultanea di emozioni contrarie (con un differente uso della metafora e, complessivamente, una maggiore concentrazione di artifici retorici con le conseguenti implicazioni sul piano del contenuto per l'epoca barocca), ma con variabili significative. Un esempio per tutti: in *Osar, temer...* a proposito delle metafore usate ai vv. 9 e 10 che definiscono l'amore *fúcar de esperanzas* e *caudal*

la tradizione si vede repentinamente attualizzata dall'uso di risorse idiomatiche che derivano dalla realtà contemporanea (*fúcar, caudal*). Avviene, in sostanza, quell'operazione di modernizzazione del linguaggio poetico che è stata più volte segnalata nella poesia di Quevedo²⁹. Il termine *fúcar* rappresenta, in questo senso, una significativa testimonianza della capacità del poeta di attingere dalla realtà contemporanea, a favore di un'enfatizzazione della lingua poetica. A cosa rimanda la metafora *fúcar de esperanzas*? Il sostantivo *fúcar*, dai Függer –noti banchieri tedeschi³⁰ – sta per l'aggettivo *rico*, che come *fúcar* è bisillabo e per esigenze metriche avrebbe potuto essere impiegato senza difficoltà. Ma ben si avverte che usare *fúcar de esperanzas sin ventura* non equivale a dire *rico de esperanzas*, se non al fine di parafrasare il testo, e cioè di tradurlo in un linguaggio non metaforico. Perché proprio in un testo povero di metafore – se si eccettua *llama*, le altre tre sono solo

²⁸ E. Sarmati, «“Definiendo el amor”. L'amore come “coincidentia oppositorum” in Quevedo, Lope e Lorca, alla luce dei “Cancioneros” quattrocenteschi», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, IV, 2001, pp. 49-68.

²⁹ E. Alarcos García, «Quevedo y la parodia idiomática» (1955), *Homenaje al profesor Alarcos García*, vol. I: *Sección antológica de sus escritos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965, pp. 443-472; M.ª Paz Battaner Arias, «La lengua de Quevedo: comentarios críticos contemporáneos», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LVII (1981), pp. 105-121; Celina S. de Cortazar, «Lo cómico y lo grotesco en el “Poema de Orlando” de Quevedo», *Filología*, XII (1966-1967), pp. 95-135; F. Lázaro Carreter, «Quevedo: la invención por la palabra», *Boletín de la Real Academia Española*, LXI (1981), pp. 23-41.

³⁰ I Függer concorsero con una cospicua somma di denaro all'elezione imperiale di Carlo V, che li fece conti. Godettero anche dei favori di Filippo II.

quelle presenti in questa terzina: *fúcar, caudal, cera* –, la sostituzione dell'aggettivo 'rico' con un sostantivo dalla portata semantica fortemente connotata storicamente rinnova il linguaggio dei sentimenti mettendolo al confronto con la quotidiana realtà della mercificazione; drammatizzando in un certo senso, nella degradazione della lingua, il fatto interiore. Per la legge della *contradictio en adiecto*, propria della metafora, poi è di estrema efficacia la vicinanza (*adiecto*) nella contraddizione di *fúcar* e *sin ventura*. Alla sensibilità dei contemporanei l'accostamento di una famiglia potentissima alla concezione di 'sventura' doveva determinare uno 'shock' semantico di considerevole portata.

'*Gastar el caudal*' prolunga il processo di concretizzazione di una realtà sentimentale iniziato con *fúcar*, rendendola tangibile perché figurata sul piano di un'esperienza materiale e non psicologica³¹.

Lo studio degli 'elementi mobili' dell'invarianza si è rivelato suggestivo anche nell'ambito di uno studio diretto al censimento del 'lessico dell'affettività' in ambito romanzo. Si partiva dall'analisi nelle letterature iberiche tra Umanesimo e i Secoli d'Oro, di una metafora amorosa che rappresenta la psicomachia d'amore come il viaggio del poeta-navigante in un mare tempestoso, con lo scopo anche di fare qualche incursione nelle molte tempeste d'amore novecentesche (Lorca, Hernández). La prima tappa di questa ricerca ha avuto come autori a confronto il Petrarca del *Canzoniere* e l'opera poetica di Ausiàs March³². L'indagine non è nuova, vari sono gli studi che segnalano nella tempesta marina una delle rappresentazioni più significative del mondo interiore del poeta di Gandia, ma affrontare lo studio di paragoni marini in una prospettiva meno generale per spiegare il senso della tempesta d'amore, ha aperto nuovi orizzonti interpretativi. Nelle conclusioni si giungeva alla considerazione che la medesima immagine rimandava nei due poeti a una visione di sé e del mondo molto diversa. Si è notato, ad esempio

come l'aggettivazione relativa all'imbarcazione-amante del poeta di Laura puntasse tutta a qualificare la fragilità e lo smarrimento del soggetto in preda alla tormenta d'amore e che la rappresentazione dell'innamorato si avvallesse di più figuranti sempre afferenti alla nave ma divisi nelle sue parti –vele, sartie, ecc. –; [e come] in March si assiste, invece, a una sostanziale riduzione degli elementi costituenti la nave del poeta a favore di una raffigurazione più compatta della nave-amante e a una proiezione spesso esterna della scissione interiore (marinai, venti, mare, terra ecc.).

³¹ E. Sarmati, «Definiendo el amor», cit., pp. 63-64..

³² «Il lessico marino nella psicomachia d'amore: costanti testuali e varianti semantiche. Da Petrarca a Ausiàs March», *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo (Atti del Convegno Internazionale di Studi - Università degli Studi della Calabria, 24-25 novembre 2000)*, Roma, Bagatto libri (in corso di stampa).

e che dunque

[...] a quel sentimento di confessata debolezza di Petrarca fa riscontro nel poeta valenzano un'iniziale sopravvalutazione delle proprie energie psichiche: la nave è 'grande come un castello (II), è sicura come 'una casa' (CII), è ancorata saldamente (II, XX), il marinaio è ben provvisto di strumenti di orientamento ('bussola', CII). [Si tratta di un] atteggiamento superegoico – rafforzato da convincimenti filosofico-morali – [al quale] risponde poi sul piano della realtà una disfatta uguale e contraria per intensità di vissuto: l'innamorato March, alle prese con le emozioni scatenate dalla passione d'amore, presagisce tutta la propria incapacità di autocontrollo e di autogoverno dei sentimenti.

[...] Si moltiplicano nella tormenta [di March] gli elementi disforici in conflitto: ai venti contrari si associano i marinai divisi nella scelta di un cammino salvifico, terra e mare (con spiagge, golfi, porti) rappresentano ora la riuscita di un viaggio d'amore ora un naufragio vissuto come definitivo. Le proporzioni di un nubifragio da giudizio universale sono ben rese da XLVI, in cui l'iperbole di una rappresentazione contro natura dei pesci che rifuggono dall'acqua fa ben capire lo stato d'animo di chi ha perso non solo la rotta dei propri sentimenti, ma anche la possibilità di rifuggire da un definitivo non ritorno. Tra i figuranti che, invece, significativamente mancano rispetto all'esempio petrarchesco, ci sono quei *duo lumi* che nell'imperversare dei flutti il poeta d'Arquà scorgeva o cercava disperatamente di scorgere. Forse non è spingersi troppo oltre nell'interpretazione della presenza o dell'assenza del figurante dell'amata come guida nella tempesta (anche se solo sinodoticamente attraverso una parte di lei) pensare che per Petrarca sia possibile consegnare la direzione del proprio destino amoroso alla donna amata e che dunque egli possa immaginare di affidarsi sentimentalmente a lei, o almeno possa desiderare di farlo. Per March, invece, l'amore assume una valenza più solipsistica: la navigazione sentimentale dipende esclusivamente da istanze interiori e l'uomo innamorato non sa liberarsi dalla certezza di sentirsi trattenuto da una forte ancora che non lo ceda all'abbandono dei flutti (il figurante 'ancora' è questa volta assente in Petrarca, che si consegna al viaggio senza difese di alcuna sorta) [...].

Nel tirare le conclusioni scrivevo:

In mezzo all'imperversare della tempesta amorosa di tante umane contraddizioni, il poeta [March] sente insufficienti quelle convinzioni morali che, prima del viaggio, parrebbero solido rifugio. E così quella nave-fortezza, strappata dalle onde e spinta in mare aperto, ci appare ancora più fragile del *picciol cieco fraile navio* petrarchesco³³.

Il successivo passo di questa ricerca prevede come seconda tappa lo spoglio dell'opera garcilasiana, con relativo censimento dei luoghi ove si rappresenta il dissidio d'amore come infuriare della tempesta, sempre alla luce di fenomeni di intertestualità. Il lavoro, ancora *in fieri*, promette di rivelarsi suggestivo; infatti, in un *corpus* non vastissimo co-

³³ Idem.

me quello di Garcilaso, la frequenza dell'immagine è piuttosto alta, spesso collocata in posizione strategica, e dalla tipologia molto varia: dal breve cenno di un verso che racchiude in sé la memoria di tutta la tradizione precedente, come il verso 4 del sonetto XXIII nella variante attestata dalle edizioni O (Amorós, Barcelona, 1543) e B74 e B77 (Brocense, Salamanca, 1574 e 1577): *con clara luz la tempestad serena*³⁴, o i vv. 3 e 4 del sonetto XXIV (*y que del viento el mar embravecido/ veré desde la tierra sin temello*); al disteso racconto del mito di Ero e Leandro del sonetto XXIX *Pasando el mar Leandro el animoso* (di cui sarà interessante studiare anche le varianti presenti nelle imitazioni di Sa de Miranda, Cetina, Jorge de Montemayor, ecc.)³⁵; alla diffusa presenza di navi, onde e tempeste dell'egloga II, alla canzone V ove l'immagine dell'«ira del animoso viento y la furia del mar y movimiento» (vv. 2-3) è associata alla «desventura [d]el miserable amante», consegnato alla tempesta sentimentale dalla durezza («aspereza») della dama ingrata (v.25) e ove finalmente quel 'porto', spesso presente nelle parole dei tormentati amanti solo come anelito di pace mai raggiunta, trova oggettiva concretezza nel rifugio consolatorio di un confidente-amico che accoglie e conforta il naufrago d'amore.

Elisabetta Sarmati

Università di Roma La Sapienza

³⁴ Cfr. sul punto A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970, pp. 68-71.

³⁵ Cfr. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Revista de Occidente, Madrid, 2ª ed. 1968, p. 165: «Inferior en valor poético (al sonetto XXIII), tuvo gran fortuna el soneto XXIX, «Pasando el mar Leandro el animoso», que parafrasea un conocido epigrama de Marcial. Garcilaso convierte la instantánea del bilbilitano en un relato de gradual desarrollo y extremada facilidad; sólo en el cuarteto segundo es menos ágil la amplificación. El asunto, con su espíritu pagano, era grato al Renacimiento, y el soneto de Garcilaso tuvo rápida difusión: probablemente despertó en Boscán la idea de componer su narración, más extensa, inspirada principalmente en el texto de Museo. Después lo imitaron Sa de Miranda, Cetina, Jorge de Montemayor, Ramírez Pagán, Camoens y otros». Le citazioni delle poesie di Garcilaso sono tratte dall'ed. di Elias L. Rivers, *Garcilaso de la Vega, Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1969.

Il testo di Marziale, come è noto e come ci rammenta il medesimo Lapesa, è il *De Spectaculis*, dove leggiamo «Cum peteret dulces audax Leander amores/ et fessus tumidis iam premeretur aquis,/ sic miser instantes affatus dicitur undas: / Parcite dum propero, mergite dum redeo». Il verso 2, simile al v. 1071 dell'egloga II, sembra suggerito dalle *Georgiche* III, 258: «Quid iuvenis, magnum cui versat ossibus ignem/ durus amor» e Ariosto, *Orlando*, XIX, 26, 8, «Tutto infiammato d'amoroso fuoco».

Per la diffusione del mito in area spagnola, F. Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Ediciones Universitarias, 1966.

NEL LABORATORIO DI UN'EDIZIONE CRITICA
E ANNOTATA DE LA HERMOSURA DE ANGÉLICA
DI LOPE DE VEGA.
ASPETTI PROBLEMATICI E PROSPETTIVE

Nel 1602 il Fénix de los Ingenios dà alle stampe una miscellanea comprendente i duecento sonetti delle *Rimas* e due poemi narrativi composti in *octavas reales*: uno di ispirazione ariostesca e l'altro incentrato sulla figura di Francis Drake. Ho appena portato a termine un'edizione critica e annotata del primo, *La hermosa de Angélica*, con delle peripezie e una discontinuità che richiamano, in qualche misura, gli *avatares* vissuti dallo stesso Lope per la stesura del poema¹. Ricordo che le prime ottave rimontano, secondo i dati che possediamo, al 1588².

Il poema non presenta una complessa storia editoriale: dopo la *princeps* (Madrid, Pedro Madrigal), torna ad essere stampato nel 1604 a Barcellona da Miguel Menescal Mercader, e, l'anno seguente, di nuovo a Madrid nella celeberrima stamperia di Juan de la Cuesta³. Nel XVIII secolo Antonio de Sancha lo include nel II tomo della *Colección de las Obras sueltas, assí en prosa, como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio* (1776). In seguito è stato riproposto solo nell'edizione Aguilar delle *Obras Selectas*⁴.

Da un punto di vista testuale, sia l'edizione di Barcellona sia quella del 1605 derivano dalla *princeps*. Sancha deve aver seguito un esemplare dell'edizione catalana, – diversi errori e varianti comuni lo testimoniano –, però emenda varie letture errate della stessa. In ogni caso, la trasmissione del testo è lineare e non riserva alcuna sorpresa. Non sono dunque i problemi ecdotici a rendere ardua e complessa la realizzazio-

¹ L'edizione è in corso di stampa e uscirà nella collana «Biblioteca Áurea Hispánica» edita da Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert.

² Si veda ad esempio A. Castro e H.A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reed. F. Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969, pp. 143-144; E. Cotarelo, «La descendencia de Lope de Vega», *BRAE*, II, cuad. VI, 1915, p. 43.

³ Cfr. M.G. Profeti, «Spigolature bibliografiche: opere non drammatiche di Lope», *Quaderni di lingue e letterature*, 13, 1988, pp. 93-107; «Le *Rimas*: prime tessere per la bibliografia delle opere non drammatiche di Lope», *Quaderni di lingue e letterature*, 16, 1991, pp. 183-209; F.B. Pedraza Jiménez, «Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega, y sus circunstancias», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 235-245.

⁴ L. de Vega, *Obras Selectas*, vol. II, a cura di F. C. Sáinz de Robles, pp. 559-697.

ne di un'edizione della *Hermosura*. Le difficoltà sono invece legate alla fattura e alla tipologia del poema.

In primo luogo, va segnalata la lunghezza dell'opera, che appare suddivisa in venti canti comprendenti un totale di 11.208 versi. Questo dato, già di per sé, fa dell'annotazione un compito estremamente laborioso.

In seconda battuta, va segnalata la densità e l'accumulazione davvero impressionante di elementi culturali tratti dalla storia, la mitologia classica, il folclore, le scienze, le arti, in particolare la pittura, e quant'altro, con cui Lope arricchisce i suoi versi, spesso in modo indiscriminato. È noto che l'autore, verso la fine del XVI secolo, godendo già di una rilevante popolarità come drammaturgo, compose quest'opera per richiamare l'attenzione dell'élite colta della capitale, anche nel tentativo di ottenere un incarico ufficiale presso la corte⁵. Ad ogni modo, per quanto vasta e variegata potesse essere la sua cultura, è altrettanto risaputo che Lope, al pari dei suoi contemporanei, era solito consultare un ristretto repertorio di *centones*, *florilegios*, miscellanee che costituivano, per così dire, il sapere enciclopedico a portata di mano dello scrittore. I nomi di Ravisius Textor e Stephanus ricorrono negli studi sulle fonti che il Fénix sfogliava certamente con maggiore frequenza⁶; ma non si possono dimenticare gli autori di emblemi, *in primis* Alciato, e opere classiche come la *Farsalia* di Lucano e le *Metamorfosi* di Ovidio. Garcilaso risulta essere il modello poetico più consono e maggiormente vicino al gusto lirico lopesco; non sono rari i casi di intertestualità riscontrabili con i sonetti o le egloghe del toledano. Per non parlare poi delle autocitazioni nell'ambito più generale della prassi della riscrittura barocca⁷.

⁵ Si veda al proposito H.N. Bershas, «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *HR*, XXXI, 1963, pp. 109-117. Ricordo che il poeta non riuscì mai ad ottenere l'incarico tanto agognato, sebbene una certa popolarità presso la corte dovette guadagnarsela proprio con l'*Angélica*, come dimostra la *obra de encargo* que gli venne commissionata dalla regina Margherita, *El premio de la hermosura*, la cui trama è presa integralmente dal poema. Cfr. M. Trambaioli, «De las octavas reales al tablado real: la figura del indio salvaje en *La hermosura de Angélica* y *El premio de la hermosura* de Lope de Vega», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XLV, 1, 2003, pp. 155-177.

⁶ Cfr. A.S., Trueblood, «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *HR*, XXVI, 1958, pp. 135-141; S.A., Vosters, «Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos Datos», in *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, ed. E. de Bustos Tovar, Salamanca, AIH, Consejo General de Castilla y León, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 785-817; A. Egido, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», in *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 171-184; R. Osuna, «El *Dictionary* de Stephanus y la *Arcadia* de Lope», *BHS*, XLV, n. 4, 1968, pp. 265-269.

⁷ Si veda in generale F.B. Pedraza Jiménez, «Algunos mecanismos y razones de la reescritura en Lope de Vega», *Criticón*, 74, 1998, pp. 109-124.

Fin qui nulla di inedito; vorrei invece richiamare l'attenzione sul fatto che, talvolta, Lope sembra consultare le sue fonti velocemente o anche citare a memoria, mescolando e confondendo, magari a proposito, miti, leggende e personaggi. Ed è qui che sorgono i primi problemi per lo studioso che debba chiarire in nota i suddetti riferimenti culturali. Mi limiterò ad esporre un paio di casi esemplificativi. Il primo riguarda l'impiego della figura del *fénix* in un frammento del VI canto:

44	De unas marinas conchas engastadas la sobreveste pasa la escarcela, de mil plumas cubiertas y esmaltadas del ave sola que en Fenicia vuela; a prueba, en fin, de flechas y de espadas eran desde la gola a la esquinela, con un almete de obra y luz tan rara que, si le diera el sol, como él cegara.	345 350
----	---	--------------------------------

L'uccello favoloso, unico della sua specie, descritto nel v. 348 non può che essere la fenice; tuttavia il riferimento geografico è scorretto, perché, secondo le leggende che conosciamo a riguardo, il *fénix* è originario dell'Etiopia, e, d'accordo con quanto ci ha tramandato Erodoto, in Egitto è legato al culto solare. Esiste, però un personaggio mitico omonimo, figlio di Agenore e fratello di Europa, che dà in effetti il nome alla regione menzionata: la Fenicia. Inoltre, il riferimento alla cecità nell'ultimo verso dell'ottava può essere messo in relazione solo con un terzo personaggio mitico di nome Fénix. Si tratta di uno dei compagni di Achille, che viene accecato dal padre Amintore per aver sedotto una sua concubina⁸. Lo stile ellittico, che caratterizza l'intero poema, complica ulteriormente la comprensione della strofa: il pronome personale del v. 352 (*él*) deve alludere al terzo Fénix in modo indiretto, perché se si riferisse all'*ave* del v. 348 non verrebbe rispettato il genere grammaticale. L'esempio mostra con chiarezza come la condensazione di riferimenti a ben tre figure legendarie, che portano lo stesso nome, nello spazio di pochi versi, non possa non creare ambiguità e difficoltà interpretative.

Passo a un altro frammento, tratto dal canto XIX; questa volta si tratta di una vera e propria svista dell'autore. Ecco i versi incriminati:

No porque fue Nerón o Mitridates cuchillo de Melisa y de Popea, está en razón que una mujer maltrates, puesto que fuese poco noble y fea;	290
--	-----

⁸ Si veda P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcellona, Buenos Aires, Paidós, 1982, pp. 196-197.

Nella similitudine di tema storico con cui Lope inizia la strofa, c'è un riferimento che non quadra: Nerone, dopo aver assassinato la prima moglie, Ottavia (62 d.C), provocò la morte della seconda, Sabina Poppea Augusta (66 d.C). Mitridate VI (135-63 a.C.), re del Ponto, fu un monarca dispotico il quale, di fatto, uccise la consorte, il cui nome, però, non corrisponde a Melissa. Se apriamo il famoso trattato di Textor, la *Officina*, al folio 237v, ci ritroviamo di fronte a un elenco di uxoricidi, dove compaiono sia Nerone sia Mitridate⁹. Qualche riga più sotto leggiamo che Melissa fu la moglie del tiranno di Corinto, Periandro. Appare dunque evidente che in questa occasione il poeta si è confuso, dando un'occhiata troppo rapida alla sua fonte erudita.

Nelle numerose parentesi e digressioni che il poeta apre sui temi più diversi, si trovano dei frammenti puramente enumerativi¹⁰. In particolare, nelle ottave in cui predomina l'accumulazione di nomi storici, non è raro imbattersi in qualche patronimico di cui è arduo trovare traccia sia nelle fonti, sia nella letteratura critica. Il canto X consta in gran parte di una ricostruzione approssimativa della storia di Spagna dalle origini mitiche fino alla dinastia asburgica, facile da spiegare per ragioni encomiastiche. Ebbene, nella lista dei re leggendari sono compresi un *Beato* e un *Deago* (vv. 37-38) non meglio identificati. Va segnalato che in Cantabria, sul finire dell'VIII secolo, visse Beato de Liébana, noto per i suoi *Comentarios* al libro dell'*Apocalisse*. Dal canto suo, Deago è una variante linguistica di Diago, antica forma di Diego, ovrerosia, Santiago, il patrono della Spagna. In ogni caso l'inserzione di questi appellativi nella lista suddetta risulta del tutto arbitraria. Fra i monarchi visigoti si menziona poi un tal *Sisaleto* di cui non è traccia nei libri di storia. Non si può escludere a priori che in qualche cronaca oggi dimenticata, e magari invece ancora in voga nei Secoli d'Oro, si trovino questi nomi. La ricerca di dati attendibili, tuttavia, a questo punto diventa virtualmente impossibile, e gli eventuali risultati sono del tutto fortuiti. Lo stesso vale per il canto XV, dove la digressione storica verte sulla dominazione araba fino alle ultime fasi della 'Reconquista', ossia la campagna militare dei Re Cattolici che portò alla presa

⁹ R.J. Textor (Juan Tixier de Ravisi), *Officina vel Potius naturae historia*, Venetia, 1588: «Mithridates rex Ponti uxorem Laodicem (qua mortua Hypficratem duxit) cum sorore, matre, fratribus ac liberis interfecit. autor Herodotus».

¹⁰ Cfr. M. Trambaioli, «La enumeración en *La hermosa de Angélica* de Lope de Vega: tipologías, técnicas y funciones», in *Otro Lope no ha de haber. Acti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (Firenze, 10-13 febbraio 1999)*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. I, pp. 272-285.

di Granada e alla definitiva cacciata dei musulmani dalla penisola. Nelle liste di cavalieri cristiani, che si succedono nelle ottave, se ne trovano alcuni che sfuggono ad una identificazione precisa. Il «de Fonseca» (v. 363), senza dettagli addizionali, potrebbe essere Alonso de Fonseca, signore di Coca e Alahejos, o il figlio, Antonio, che partecipò alla liberazione di Alhama e Malaga; del conte di Grajal (v. 363), a parte trovarlo menzionato nella commedia lopesca *La otava maravilla* in un'altra enumerazione di Grandi del regno, per il momento non sono riuscite ad accertare l'identità storica.

Non vanno poi tralasciati quei riferimenti a personaggi contemporanei di Lope che oggi possono facilmente sfuggirci. Cito solo un caso, senz'altro emblematico. Nel canto XV, lasciando da parte il filo narrativo, l'io poetico irrompe nei versi per lamentare la morte di qualcuno al quale l'autore confessa di aver perfino voluto dedicare il poema (v. 558):

- | | | |
|----|--|-----|
| 70 | Pero dejando a Ardano, tu memoria,
¡oh, Córdoba!, mi rostro en llanto lava,
viendo que en ti segó con triste historia
la Muerte fiera, donde todo acaba,
la Vega del Parnaso, honor y gloria,
a quien mi historia dirigir pensaba;
mas ¿cómo ya entre espíritus desnudos
se dignará escuchar mis versos rudos?
[...] | 555 |
| 72 | Llorar debes la Vega que perdiste
tan fértil de virtudes soberanas
como las que tu anciano Betis viste
[...] | 570 |
| | podré llorar mis esperanzas vanas
entre el luto del Séneca segundo
que a Córdoba volvió del Nuevo Mundo. | 575 |

Ora, è bene ricordare che, nel lungo e intermittente processo di redazione dell'opera, l'autore si rivolge sul piano panegirico rispettivamente a Felipe II, Felipe III e don Antonio Álvarez de Toledo, quinto duca di Alba, amico e protettore al quale, fra l'altro, dedicherà due egloghe, una nell'*Arcadia* e un'altra nella II parte delle *Rimas*. I versi del suddetto compianto rivelano chiaramente che non può trattarsi di nessuno dei dedicatari espliciti. Di primo acchito, gli epiteti *la Vega del Parnaso* (v. 557), *Séneca segundo* (v. 575) indurrebbero a pensare che si tratti di un poeta, o quanto meno di un letterato coevo, per di più omonimo del Fénix (*Vega*). Le ricerche condotte in tal senso non portano, tuttavia, ad alcun risultato. Nella lista degli autori che Lope citerà mol-

ti anni dopo nel *Laurel de Apolo* con detto patronimico compaiono solo il padre del poeta e Marco Antonio de la Vega, citato anche da Cervantes nel «Canto de Calíope» della *Galatea*¹¹. Di fatto, non si conosce nessuno scrittore di nome Vega, morto a Cordova entro il 1602 e che, per giunta, sia stato nelle Americhe, come ci rivela il v. 576. Inoltre, a ben vedere, la volontà dichiarata di dedicare il poema a suddetto personaggio dev'essere legata ad una qualche ragione personale ben specifica. In quest'ottica sono tornata a consultare i numerosi studi di carattere biografico di cui gode la sterminata letteratura critica lopesca, e nel saggio di Rennert e Castro mi sono imbattuta nel nome di Fernando de Vega y Fonseca¹², personaggio legato alla curia di Cordova e presidente del Consejo de Indias dal 1584 al 1590. Il poeta, proprio negli anni in cui iniziò a comporre la *Hermosura*, quando si trovava in esilio per i libelli satirici che scrisse ai danni della famiglia di Elena Osorio, indirizzò a Fernando de Vega una epistola di tono iperbolicamente laudatorio affinché intercedesse in suo favore, ottenendo il perdono dei Velázquez¹³. Ignoro la data della morte del Vega y Fonseca; ciononostante, i dati appena esposti mi sembrano sufficienti per identificarlo con il misterioso personaggio evocato nei versi del canto XV. Ad ogni modo, è bene sottolineare che la menzione indiretta al presidente de Indias nel frammento menzionato dell'*Angélica* viene a suffragare la paternità lopesca della suddetta epistola che compare anonima nella *Segunda parte del Romancero general* del 1605¹⁴.

Esponiamo, ora, per sommi capi, l'ultimo grande scoglio contro il quale si devono scontrare i flutti della buona volontà del commentatore del poema: l'uso, anzi l'abuso spregiudicato che il Fénix fa dello zeugma e, in generale, dello stile ellittico. Lapesa, parlando dello stile *condensado* tanto di moda nel *Siglo de Oro*, che permette di captare le immagini e i riferimenti poetici con rapidità, sottolinea proprio il ricorso a «un tipo de zeugma que apunta con un pronombre a un término

¹¹ Cfr. «Catálogo de los autores citados en el *Laurel de Apolo*», in *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* [B.A.E., 38], Madrid, Atlas, 1950, pp. 529-539; M. de Cervantes, *Obras completas*, ed. R. Schevill e A. Bonilla, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914, p. 315.

¹² Castro e Rennert, *Vida*, p. 47.

¹³ Si veda a tale proposito, P. Campana, «Sátira y epístola en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 69-70.

¹⁴ Detta *autoría* è stata sostenuta fra gli altri da A. González Palencia, ed. *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, Madrid, CSIC, 1947, I, p. XII, e J. de Entrambasaguas, «Poesías de Lope de Vega en un romancero de 1605», *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1958, vol. III, pp. 398-407.

que no se ha enunciado exactamente antes, sino encerrado en una forma gramatical distinta, en una palabra emparentada con él o en el mismo término empleado con otro sentido»¹⁵. Ebbene, credo di poter senz'altro affermare che l'intera *Hermosura de Angélica* è composta con uno stile costantemente ellittico e che, non di rado, il termine eluso non presenta alcun antecedente. Di qui le notevolissime difficoltà riscontrate nella lettura, decifrazione e interpretazione di numerosi passaggi. Mi limiterò, anche in questo caso, ad illustrare un paio di esempi. Il primo è tratto dal III canto:

48 Epiro, en Grecia – que del claro Oriente
 sus límites estiende con Acaya
 y del Septentrión y el Occidente
 a Macedonia y a la jonia playa, 380
 y tiene el Adriático por frente –
 del mediodía la imposible raya,
 de la que llora lo que el Janto riega,
 quiso pasar con otra hermosa griega.

Al concorso di bellezza che vincerà, com'è ovvio, la bionda Angélica, partecipano numerosi aspiranti che il poeta si diverte a descrivere, spesso con toni maliziosi. L'ottava riportata si riferisce a una delle concorrenti: si tratta di Tisbe, regina dell'Epiro, la cui nazionalità non può non implicare l'allusione a Elena di Troia. La lettura della strofa non è comunque immediata, anzi presenta un alto grado di ambiguità, proprio grazie ad un'eccessiva condensazione, ad una serie forse esagerata di termini impliciti che rendono sconnessa la sintassi. L'interpretazione che ne offro in nota è la seguente: l'Epiro partecipa alla competizione con una concorrente, la cui bellezza, maggiore di quella della mitica Elena, è così sfolgorante da superare quella del sole di mezzogiorno. Mediante uno zeugma, «la imposible raya» sarebbe, allo stesso tempo, la linea immaginaria dello zenit, cioè, il momento culminante della luce solare, e, in senso figurato, la bellezza della moglie di Menelao. Il Janto, conosciuto anche con il nome di Escamandro, è un leggendario fiume della Troade, cosicché, «la que llora lo que el Janto riega» sarebbe una perifrasi per alludere ancora a Elena, il cui rapimento scatenò la guerra famosa; «otra hermosa griega» è chiaramente Tisbe. *En passant*, può essere utile sottolineare che, nel coacervo di allusioni che Lope riesce a comprimere in questa ottava, non deve sfuggirci che Tisbe è anche il nome della bellissima protagonista delle *Etiopiche* di Eliodoro, l'altro grande punto di

¹⁵ Cito da Aa.Vv., *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Cátedra, 1990, vol. I, p. 62.

riferimento letterario, oltre all'Ariosto, dell'intero poema¹⁶.

L'altro esempio che propongo, anch'esso tratto dal canto III, mi serve per mostrare come l'abuso dello stile ellittico porti Lope a commettere delle sviste e degli errori. Ricordo che il canto si apre con l'irruzione dell'io lirico che, per qualche strofa, dimentico dei fili narrativi lasciati in sospeso, lancia impropri all'indirizzo delle divinità dell'amore per le sofferenze inferte agli amanti, approfittandone per alludere, in chiave metaletteraria, ai tempestosi amori del poeta con Elena Osorio:

3 ¿Para qué quiero yo mirar a Roma,
 ni cansarme en contar de Troya y Grecia,
 ni ver que una mujer a Alcides doma,
 no muy hermosa y por ventura necia? 20
 ¡Cuánto mejor un hombre ejemplo toma
 en lo que más que a todo el mundo precia;
 Amor, Troya fui yo, que por mí mismo,
 como por Etna, entraran al abismo!

I versi sembrano voler intendere: 'perché mai dovrei citare esempi tratti dall'antichità e dalla mitologia per parlare delle pene dell'inferno amoroso che io conosco così bene?' Pur tuttavia, il riferimento a Alcides non è chiaro: le due donne che il mito lega all'eroe, Onfale e Deianira, non vengono connotate negativamente come nel presente caso, a meno che l'esser *necia* (v. 20) si attribuisca al secondo personaggio che, senza volerlo, provocò la morte di Ercole, mandandogli la tunica imbevuta del sangue velenoso del centauro Neso. L'ultimo distico è poi sintatticamente ingarbugliato. Il plurale del verbo 'entraran', che riportano tutti e quattro i *testimonios* dell'*Angélica*, non si giustifica, comunque lo si provi a porre in relazione con gli altri elementi della strofa. Si dovrebbe forse emendare con un 'entrara', però, così facendo, si produrrebbe una dialefe che lascerebbe il verso ipometrico. La lettura che proponiamo è allora la seguente: «entrara en el abismo». Sta di fatto quindi che a Lope, a furia di condensare ed eludere, in questo caso specifico è sfuggito qualcosa di troppo.

¹⁶ Cfr. M. Trambaioli, «La *Dispositio* y la técnica compositiva en *La hermosura de Angélica* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, p. 371: «Que el Fénix estaba pensando en la novela de Heliodoro a lo largo de las fases compositivas de su poema no se infiere sólo de los evidentes paralelismos entre la materia tratada y los recursos narrativos señalados, sino también de la repetida alusión a un 'griego famoso'. La mención de esta importante *auctoritas*, a lo largo de los veinte cantos, se vuelve tan tópica como la de Turpín de la tradición caballeresco-romancística. No es casual que la referencia al 'griego' aparezca en aquellos fragmentos que presentan algún elemento o parentesco con la materia y los rasgos característicos de *La historia etiópica*».

Al margine va infine ricordato che anche il lessico impiegato da Lope mette a dura prova la competenza dello studioso: è infatti estremamente ricercato, ricco di forme rare, cultismi, termini tecnici – ad esempio quelli marinai, per citare un campo semantico privilegiato dal poeta –¹⁷, nonché vocaboli esotici come nomi di fiori, piante, animali e curiosità di ogni genere. Il poeta ricorre anche a espressioni di cui non sono riuscite a trovare nessun altro esempio documentato e che, quindi, sembrerebbero formulazioni tanto occasionali, quanto inconsuete. Vediamone due esempi. Quasi alla fine del canto XIV, compare il sintagma «a la junta parva», che appare ridondante in quanto entrambi i termini, *junta* e *parva*, significano *insieme*, *quantità di qualcosa*¹⁸. La voce poetica sta descrivendo un moro appena balzato in sella ad un cavallo difficile da governare. Nella similitudine che occupa la seconda metà dell'ottava, il movimento del personaggio, che si china a terra per recuperare le armi, viene comparato a quello del guerriero che compie lo stesso gesto per prendere un'arma da un mucchio (*la junta parva*) di cadaveri. È probabile che nella scelta di utilizzare *parva*, che significa anche *messe*, entri in gioco l'immagine della morte come mietitrice di vittime. Ciò non toglie che l'espressione, così com'è, suoni inconsueta. Qualcosa di simile accade nell'ottava 12 del canto XVI: l'immagine di un peschereccio che salpa viene accompagnata dall'espressione «con leva y zarpa» (v. 89)¹⁹, la quale rinvia al fatto di levare le ancore e partire, anche qui però in forma insolitamente pleonastica.

Prima di concludere, essendomi limitata a segnalare in queste pagine le principali difficoltà con cui mi sono misurata per portare a termine l'edizione di un poema della lunghezza e complessità della *Hermosura*, vorrei rapidamente sottolineare la grande importanza che riveste un lavoro del genere, aldilà degli aspetti più scontati. È noto che i poemi narrativi di Lope sono uno degli ambiti più elusi dagli studiosi della sua immensa produzione letteraria, proprio perché mancano edizioni critiche moderne a portata di mano²⁰. *L'Angélica*, nello specifico, ha

¹⁷ Cfr. LÉNESO (Léxico Náutico Español del Siglo de Oro), nell'ambito del progetto *Diccionario de la navegación del Siglo de Oro*, finanziato da DGES e portato avanti da studiosi dell'Università di Pisa e dell'UNED di Madrid.

¹⁸ «De la planta no herrada el casco aguzado / entre las peñas, que furioso escarba; / sus armas toma el Rey y los pies cruza, / bajando al suelo el cuerpo hasta la barba, / como el alarbe en diestra escaramuza / de cuerpos muertos a la junta parva / se abate del caballo y en él queda, / porque alcanzar la espada o lanza pueda» (vv. 617-624).

¹⁹ «Muchas veces al mar con leva y zarpa / solo a pescar salió escuadrón distinto».

²⁰ Mi sembra il caso di ricordare qui che anche *La Jerusalén conquistada* continua a non avere un'edizione degna del nome. In effetti, quella realizzata da J. de Entrambasaguas, (3

goduto finora di ben poca attenzione da parte dei critici²¹, e la mancata conoscenza di questo testo si fa notare, purtroppo negativamente, in certa parte della bibliografia del Fénix e, più in generale, del Siglo de Oro. Mi limito a indicare tre casi a me noti, tutti riguardanti la commedia *El premio de la hermosura*, la cui trama è presa di peso dal poema. Ferrer Valls, in un fondamentale saggio sul teatro di corte del Barocco, menziona frettolosamente la fonte letteraria dell'opera, definendola ben due volte una «novela»²². Sul tema dell'*indio salvaje* un paio di articoli analizzano la *pièce* in questione, ignorando il nesso che la lega all'*Angélica* e proponendo, così, una serie di considerazioni assolutamente inaccettabili²³. Va da sé che nessuno può ragionevolmente pretendere di dominare l'*opera omnia* di uno scrittore così prolifico come Lope. Vorrei tuttavia sottolineare con forza l'importanza di conoscere proprio il poema giovanile d'ispirazione ariostesca. In effetti, *La hermosura*, più di qualunque altro testo di Lope, può essere considerata come una sorta di enciclopedia, una miniera davvero inesauribile, non solo dello scibile e della letteratura coevi, ma anche dell'intero macro-testo lopesco: contiene infatti immagini, stilemi, interi frammenti che si ritrovano ripetuti e risemantizzati in testi successivi, teatrali e non, spesso con poche varianti. È il caso, fra gli altri, di un lungo frammento del canto X – si tratta di una dettagliata descrizione geografica della Penisola Iberica – che viene riproposto in un saggio di abile autoricrittura nella *jornada* I de *El casamiento en la muerte*, commedia della *Parte I*²⁴. Lo studioso che ha realizzato di recente l'edizione critica della *pièce*, nell'ambito del progetto PROLOPE diretto da Alberto Ble-cua, non conoscendo il brano in questione, non ha potuto annotare gli

vols, Madrid, C.S.I.C., 1954), sia pur accompagnata da un corposo studio che occupa il terzo tomo, è una pura trascrizione del testo, effettuata senza modernizzare la grafia e senza note esplicative e di commento, giacché quelle riportate alla fine del secondo volume sono le originali di Lope.

²¹ Non è questo il luogo per delineare un 'estado de la cuestión', per il quale rimando all'introduzione della mia edizione in corso di stampa.

²² T. Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londra, Tamesis Books, 1991, pp. 179 e 193.

²³ Cfr. O. Mazur, «Lope de Vega's *Salvajes*, *Indias* and *Bárbaros*», *Iberoromania*, II, n. 4, 1970, pp. 260-281; J.A. Madrigal, «El primitivismo y su proyección en la primera etapa del teatro de Lope de Vega», *Crítica Hispánica*, 16, n. 2, 1994, pp. 333-344. Sul tema si veda M. Trambaioli, «De las octavas reales».

²⁴ La commedia risale all'incirca agli anni in cui Lope risiedette ad Alba de Tormes, come segretario del duca (1590-1595). Data la lunga gestazione del poema (1588-1602) risulta impossibile stabilire una filiazione dei due frammenti. Ciò che conta, ad ogni modo, è la chiara intertestualità che li lega.

evidentissimi e numerosi parallelismi esistenti²⁵. Per contro, la mia personale conoscenza di quella che può, senza dubbio, essere definita un'opera seminale mi ha consentito, ad esempio, di rilevarne e apprezzarne la riutilizzazione parodica ne *La Gatomaquia*, il capolavoro del ciclo 'de senectute'²⁶. È proprio vero che quanto più si legge Lope, tanto più si scopre che la compattezza del suo universo letterario è assai maggiore di quanto ci si potrebbe aspettare.

A conti fatti, c'è da augurarsi che le mie fatiche lopesche possano, quanto meno, fornire alcuni degli infiniti tasselli esegetici della complessissima costellazione letteraria del Fénix, pur avendo coscienza delle pecche e delle lacune che, a sua volta, il mio lavoro presenterà inevitabilmente. E chiudo, confessando che queste brevi note, in fondo, non sono altro che una sorta di *excusatio propter infirmitatem* con cui la sottoscritta preannuncia la prossima uscita della sua edizione critica e annotata, ma anche appassionata e sofferta, de *La hermosa de Angélica*.

Marcella Trambaioli
Università «G. D'annunzio» di Chieti

²⁵ Cfr. L. de Vega, *El casamiento en la muerte*, ed. L. Giuliani, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, Lérida-Barcellona, 1997, pp. 1149-1276.

²⁶ Cfr. M. Trambaioli, «El viejo Lope se divierte: parodia y sátira literaria en *La Gatomaquia*», in *Per ridere. Il comico nei Secoli d'Oro*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 2001, pp. 208-209.

IDENTIDAD Y ALTERIDAD SOCIAL EN LOS PROTAGONISTAS DE *EL PERRO DEL HORTELANO*

Para Alberto

Las controvertidas valoraciones sobre el significado global de *El perro del hortelano* se podrían cifrar esquemáticamente en dos núcleos principales: mero entretenimiento en clave jocosa o denuncia de un concepto hipócrita del honor¹, con el posible corolario de una crítica a la amoralidad de los personajes principales y, por su mediación, de un segmento de la sociedad que les rodea². Quien esto escribe opina que la pieza tiene un alcance mayor del que en varias ocasiones se le ha reconocido y que la dimensión cómica no quita que la obra también pue-

¹ Se pueden adscribir a la primera orientación R.O. Jones, «*El perro del hortelano* y la visión de Lope», *Filología*, X, 1964, pp. 140-141; M. Wilson, «Lope as Satirist: Two Themes in *El perro del hortelano*», *HR*, XL, 1972, p. 280; F. Weber de Kurlat, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *NRFH*, XXIV, 1975, pp. 346 y 363; M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1988, p. 553; A. Carreño, «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, eds. B. Dutton, V. Roncero López, Madrid, Castalia, 1992, p. 97. A la segunda pertenecerían R.D.F. Pring-Mill, «Introduction», en Lope de Vega, *Five plays*, translated by J. Booty, New York, Hill and Wang, 1961, p. xxviii; J. Herrero, «Lope de Vega y el Barroco: la degradación por el honor», *Sistema*, 6, 1974, pp. 49-71; V. Dixon, «*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del coloquio internacional (Pamplona, 1994)*, Madrid, Revista estudios, 1995, pp. 84-86; J. Fernández, «Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, 1998, pp. 312-314; D. McGrady, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, V, 1999, pp. 161-162; E.H. Friedman, «Sign Language: the Semiotics of Love in Lope's *El perro del hortelano*», *HR*, 68, 2000, pp. 13-16. A mi manera de ver, Herrero, Fernández y McGrady, en particular, cargan en exceso las implicaciones "subversivas" del discurso lopeveguesco. J.W. Sage tiene el mérito de combinar supuestos literarios y sociales («The Context of Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and Related Plays», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, ed. R.O. Jones, London, Tamesis, 1973, pp. 264-266), y apreciable equilibrio muestran también las consideraciones finales de M. Torres, «Tristán o el poder alternativo: el papel dominante del gracioso en *El perro del hortelano*», *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, M.G. Profeti y A. Redondo (dirs.), Firenze, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, Alinea, 1999, pp. 168-169. Resulta, en cambio, más bien neutra la postura de G. Rossetti («*El perro del hortelano*: Love, Honor, and the *burla*», *Hispanic Journal*, I, 1, 1979, p. 45).

² Cfr. los autores citados en la nota 38.

da acoger algún atisbo de sátira social. Dejando de lado, por razones de espacio, a ese criado de gran atractivo que es Tristán, intentaré justificar y precisar mi apreciación a partir del análisis de algunas situaciones en que intervienen Diana y Teodoro. Enfocaré a la condesa y su secretario desde una perspectiva preferente pero no exclusivamente social, con la confianza de no desvirtuar los valores estéticos del discurso lopeveguesco en aras de una burda exégesis sociológica, y sin desatender el código genérico en que se ubica la obra ni las implicaciones que de aquél puedan derivarse.

Como es sabido, *El perro del hortelano* explora el conflicto que una dama de alta alcurnia, la condesa de Belflor, experimenta entre el sentimiento amoroso por su secretario y los dictámenes sociales que le impiden casarse con un subordinado, a su vez desgarrado entre las lisonjas de una posible ascensión social y el temor a perderlo todo. Al comienzo de la intriga, Diana encarna el tipo de la mujer esquiva, mostrándose, además de reacia al amor, defensora de la castidad de su espacio doméstico. Se hace difícil no pensar en una elección consciente del nombre, que reúne en sí los atributos de la diosa de la caza (belicosa valedora de su virginidad) y los de la Luna. Lope bautiza de la misma manera también a esquivas campesinas, pero se diría que opte preferentemente por Diana cuando se trata de designar a damas nobles italianas³. Este nombre es por tanto un haz de alusiones: nos sitúa en una coordenada muchas veces nobiliaria y brinda unas primeras claves de descodificación del personaje. Encubre, igualmente, una ironía: como dama, a la condesa se la llama, según fórmula petrarquista ya lexicalizada, *sol*, cuando su nombre remite a la luna (aunque su origen etimológico tenga que ver con la luz diurna); y con la inconstancia de las fases lunares parecería tener relación su comportamiento pendular, en realidad desencadenado por las tensiones enfrentadas que la recorren, convirtiéndola en «una paradoja viva»⁴.

Al nudo manifiesto que la condesa presenta al principio, se añade otro que irá haciéndose cada vez más patente: el primero tiene que ver con su condición de arisca, y es objeto de crítica por parte de varias voces de su entorno, como es propio de una mirada que considera a la

³ Cfr. S.G. Morley y R.W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1961, p. 218; y V. Dixon, «Introduction», p. 35, en su edición de *El perro del hortelano* (London, Tamesis, 1981), de donde proceden todas las citas del texto.

⁴ Así la define M. Torres, «Paradojas de Diana», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). II, Teatro*, eds. I. Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, p. 395.

mujer esquiva un trastorno en la armonía social antes que la portadora de un legítimo discurso emancipador; el segundo nudo, más bien interior, está determinado por la identidad social del personaje, con la relativa secuela de preceptos implícitos y explícitos que le impone. Parafraseando las palabras que dirige a Marcela en cuanto llega a enterarse de sus amoríos con Teodoro (vv. 303-304), Diana no puede «dejar de ser quien» es. O al menos eso cree. Inútil insistir ahora en el alto grado de convencionalismo de esa fórmula, a la que la crítica ha consagrado muchas páginas. Como advirtió recientemente Stefano Arata⁵, lo que importa es no caer en una interpretación que pretenda separar la genuina interioridad del individuo, de la supuesta falsedad de la ley social, aplicando al personaje una visión escindida y posromántica o deudora del psicoanálisis, al remitir a la oposición entre libido y superego. En la época, la norma formaba parte de la conciencia de uno y no se ponía en duda, so pena de marginación pública y pérdida de la identidad propiamente dicha. Diana evoca «un conde mi señor» (v. 227) que no puede sino ser su padre, pero que no aparece en escena (evidentemente, ha fallecido)⁶; como la dama no tiene hermanos, no hay figuras de autoridad externas a ella que velen sobre su conducta. La condesa ha acabado interiorizando la ley del padre, al desplazar la comedia el foco del conflicto de esos personajes ausentes a las entrañas de la protagonista.

El primer soneto de la comedia, clásico soneto-soliloquio que responde a los requisitos enunciados en el v. 308 de *El arte nuevo*, plantea el dualismo fundamental de la intriga y reúne los elementos clave de la misma (cf. vv. 325-338)⁷: emergen en él las cualidades que hacen atractivo a Teodoro («belleza, gracia y entendimiento»); la diferencia estamental que existe entre la dama y su secretario; el decoro y el honor que pretenden sofocar el sentimiento de la condesa, por mucho que sea «amor común naturaleza»; la «envidia» por quien pueda disfrutar de las virtudes del galán. Que la esquiva Diana no era del todo inmune a la vanidad se captaba en su decepción ante el mísero y chamuscado sombrero, precipitadamente abandonado por los visitantes nocturnos

⁵ En la «Introduzione» de la edición italiana de *El perro del hortelano*, Rizzoli, en prensa, llevada a cabo con F. Antonucci, a la que doy las gracias por facilitarme el acceso a estos materiales (y a su artículo citado en la nota 34) antes de la publicación.

⁶ No lo ve así G. Bellini («Donne in commedia: a proposito di alcune opere di Lope», *Rassegna Iberistica*, 70, 2000, p. 9), para quien Diana es viuda.

⁷ F. Weber, en un artículo que sigue siendo en muchos aspectos de consulta obligada y sobre el que descansan algunas de mis consideraciones, con razón lo consideró una especie de bisagra estructural, pues sella la primera secuencia y anuncia los desarrollos futuros de la trama (cfr. «*El perro del hortelano*, comedia palatina», cit., p. 351).

de su palacio; decepción que delataba una expectativa frustrada, al ignorar ella que la prenda pertenecía, en realidad, al criado de su criado. En la conclusión del soneto empieza a hacerse explícita la grieta abierta por el deseo en el edificio del decoro⁸. A la acción, en lo que a la condesa se refiere, le queda por dilucidar cómo se neutraliza la polarización entre la identidad social de Diana y el canto de sirenas de la alteridad, encarnada por Teodoro. Se ha señalado que esa pugna interior acaba siendo elemento medular de *El perro del hortelano*⁹. El proceso de interiorización del conflicto, al que ya he aludido, queda confirmado por la importancia que en la pieza cobran no tanto los hechos en sí como sus motivaciones, incluso las más profundas¹⁰.

En el calvario personal que lleva a Diana de la monolítica esquivez a la entrega amorosa, se pueden aislar especialmente dos momentos. El primero de ellos es la caída que la dama finge ante Teodoro, a fin de conseguir el auxilio del amado y un fugaz contacto físico con él (vv. 1343 ss.). Se trata de una artimaña que descubre la frescura y picardía del personaje femenino y que resalta la enésima inversión de papeles en la obra, pues la convención requería que fuera el galán quien se arrodillara ante su sol (y aquí el galán ni siquiera es caballero). El cuadro conformado en la escena por un Teodoro en posición física dominante tiene un doble valor simbólico, como subrayó F. Weber: resume plásticamente la subida del más humilde y predice el encumbramiento del final. No deja de ser significativo que ello se dé mediante la caída de la condesa y por lo tanto, de alguna manera, a través de un rebajamiento voluntario de su persona. Si va a haber alguna unión, parecería anunciar el texto en esta secuencia que prácticamente cierra la jornada en situación de clímax, es gracias a la renuncia, por mucho que sea momentánea y no unánimemente conocida, a una condición de superioridad y a un carácter intrínseco de la nobleza, la endogamia. El desenlace, sin embargo, apenas confirmará el segundo supuesto. En la circunstancia de esa pequeña (y teatral) representación de Diana, la actitud de Teodoro todavía es la de un criado que no se atreve a cruzar el umbral

⁸ Decoro y deseo se convertirán en auténticos ejes de la trama (A. Carreño, «La semántica del engaño», cit., p. 75).

⁹ Cfr. F. Weber, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», cit., p. 356.

¹⁰ Al opuesto, cuando se presentan “hechos”, son a menudo falsos o no llegan a cumplirse: así, la amenaza que se cierne sobre Teodoro, y luego, por un momento, sobre Tristán (el primero, blanco del resentimiento de los otros pretendientes; el segundo, al final, conector del engaño genealógico que favorece la elevación social de su amo), o la propia anagnórisis conclusiva. Tales situaciones se explican – especialmente las primeras dos – con el clima cómico dominante.

prohibido. Para justificar que no ose tocar directamente la mano de la dama al socorrerla, se vale del dechado de otro doméstico, Otavio, cuando éste escolta a la condesa hasta la iglesia. Ello permite establecer una antítesis entre el vigor del secretario y la falta de virilidad del anciano Otavio¹¹, y en definitiva patentiza la veta de erotismo que es la recóndita razón de ser de la situación.

De más envergadura, si cabe, es el segundo momento que quisiera recordar: Diana, presa de un acceso de ira y celos, abofetea a Teodoro provocando la única sangre realmente vertida en toda la obra, aunque otros derramamientos se planifiquen. Paralela a la que cerraba el primer acto, esta nueva “caída” de la condesa es más devastadora, ya que ahora la falta de la protagonista no es voluntaria ni secreta, y se resuelve en una degradante pérdida de control en presencia de varios cortesanos. De hecho, cuando poco después se entera de ella, también la critica Tristán, el más humilde de los criados que gravitan alrededor del palacio. Al retomar la imagen de la sangre para su intervención chistosa¹², las palabras del gracioso – cuyo regusto censor en los vv. 2276-2288 debe ser muy próximo al del sentido común del espectador de la época – acentúan la dimensión nuevamente erótica del suceso. A la caída del primer acto, física aunque no desprovista, como hemos visto, de implicaciones simbólicas, se corresponde pues ésta, de naturaleza moral, que muestra a toda una condesa fuera de sí, lejos del decoro que le corresponde. El contraste entre los dos momentos podría ayudar a ilustrar sólo la superficie del vaivén emotivo de Diana: atracción (que en última instancia provocaba la caída fingida) y rechazo (al menos exteriormente, con la consecuente agresión física).

No se puede negar que el trato que la condesa depara a Teodoro y a Marcela sea en ocasiones, física y psicológicamente, violento. Podríamos preguntarnos si esto le resultaba muy sorprendente a una sociedad que oficialmente no discutía la desigualdad entre seres de distinta condición social. Pero sería una pregunta mal planteada, porque Diana es antes que nada un personaje de comedia, mujer un tiempo esquiva, que ahora ama y por ello pierde el dominio de sí. Es la pasión lo que desbarata sus defensas, lo que en algunas ocasiones la vuelve agresiva, en otras risible, divertida o ingeniosa. Hasta en la nueva situación de

¹¹ Cfr. E. García Santo-Tomás, *La creación del “Fénix”. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 238-239. Detrás de la experiencia del mayordomo, Teodoro se escuda también en los vv. 1678-1680.

¹² Le dice el gracioso a Teodoro: «Pagó la sangre, y te ha hecho / doncella por las narices» (vv. 2353-2354).

apasionamiento, con la debilidad que supone, el ego de la condesa necesita seguir afirmándose, condicionado por su identidad pública. Uno de los encantos de la obra reside precisamente en que es Diana, con sus melindres, quien ha de tomar la iniciativa, en que tiene que decir sin declarar, insinuar sin descubrirse (aunque a veces sus actos y gestos resulten de lo más elocuente).

En realidad, el pasaje en que se manifiesta la violencia de la pasión – a la vez, reconocimiento implícito de impotencia ante la crecida de la marea amorosa (vv. 2336-2345) – podría estar diciendo más de lo que parece: la petición del pañuelo ensangrentado de Teodoro por parte de Diana, no tiene otro objeto, en un plano literal, sino incrementar las prendas del amado que hasta aquí la dama ha adquirido mediante ardidés, y que, por la manera en que se consiguen, resultan parodia de un galanteo apropiado (parodia que es el peaje exigido a la esquivada enamorada); pero en un texto culminado, aun en un marco cómico, por una ascensión social, el vocablo «sangre», que en la época a menudo se usaba por ‘linaje’, también se presta a una lectura traslaticia. Entonces afirmar que se desea la sangre del fámulo no sólo representaría otra indeseada manifestación de los sentimientos de Diana (de hecho, la embestida disipa las últimas dudas de Teodoro y despierta la sospecha de los demás pretendientes), no tanto una velada amenaza de repetir la violencia¹³, sino declaración con la cual, antes de hacerlo de forma consciente, la condesa sortea la valla estamental y accede a la fusión de los linajes¹⁴. Veremos a qué precio es posible esa unión.

La preocupación por la «sangre» flota también en otro pasaje clave de la obra, es decir, la confesión cercana al epílogo en que Teodoro reconoce a Diana la efectiva humildad de su propio origen¹⁵; cuando, por contraste, el término aparece (v. 3301), sólo es para referirse a la condesa, con lo que una vez más se pone el énfasis en la falta de simetría entre los dos árboles genealógicos. Este parlamento culmina la vacilante trayectoria del secretario, designado con un nombre que parecería entrañar la idea de dádiva (Teodoro en griego vale ‘dado por Dios’). Don, en cierta medida, Teodoro lo es por las virtudes que, co-

¹³ Lo que, en una nota de su edición de la obra (*El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1970, v. 2345, n.), A.D. Kossoff apreció en las palabras que la noble dirige a su secretario.

¹⁴ Para todo ello y mayores precisiones bibliográficas, véase E. Di Pastena, «“Para que esta sangre quiero”. In margine ad un passaggio de *El perro del hortelano*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V, 2002, pp. 69-74.

¹⁵ Cfr. vv. 3279-3301.

mo le reconocen varios personajes, posee naturalmente y por representar la tabla de salvación de la otrora inasequible condesa; sin embargo, Lope derivó este nombre de la fuente italiana¹⁶, y por ello, a diferencia de lo que pasa con Diana, en su caso parecen algo ociosas las implicaciones que se quisieran derivar de la onomástica.

Es indudable que Teodoro se presenta en un principio como un personaje timorato e inseguro. En su primera aparición lo sorprendemos mientras huye, presa metafórica y todavía inconsciente de una cazadora que acabará a su vez apresada por el perseguido (que, por lo demás, deja pronto de escapar). M. Vitse ha llamado la atención sobre la necesidad por parte del secretario de superar una vergüenza inicial (también en el sentido positivo de recato y moderación) que deriva de su ascendencia familiar y de su colocación social, así como del vértigo por él experimentado ante la posibilidad de que su destino cambie radicalmente de rumbo¹⁷. Aquí no interesa tanto la posible implicación “política” de que las vivencias de Teodoro podrían ser trasunto en clave cómica de los altibajos del privado sometido a las mudanzas de fortuna en las comedias de privanza¹⁸, como subrayar la magnitud de las trabas de las que ha de liberarse quien, como el joven, se lanza, pertrechado con ingenio y ambición, al peligroso vuelo que debería permitirle salvar un abismo social¹⁹.

Por otro lado, si se mira bien, Teodoro, antes que un servidor, es un profesional que vive en palacio de los frutos de su intelecto e incluso tiene a su servicio un criado, por pobremente que le obligue a subsistir. En ello, sobre todo en lo primero, posiblemente haya un eco del creciente papel desempeñado durante los primeros lustros del siglo XVII por algunas figuras de secretario en la corte de Felipe III²⁰. Como sea, con el oficio del personaje se relacionan una serie de rasgos caracterizadores suyos²¹. Por ejemplo la discreción, que le permite, entre otras

¹⁶ Es decir, la novella V, 7 del *Decamerón* (cfr. ahora D. McGrady, «Fuentes, fecha y sentido», cit., p. 156).

¹⁷ M. Vitse, *Éléments*, cit., pp. 555 ss.

¹⁸ Cfr. M. Vitse, *Éléments*, cit., p. 557, y M. Rivas Esquivel, «Faveur et disgrace dans *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Mélanges offerts a Maurice Molbo*, ed. J.C. Chevalier y M.F. Delpont, Paris, Éditions Hispanique, 1988, I, pp. 527-535.

¹⁹ La crítica, a partir de J.G. Fucilla («Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro», *Hispanófila*, 8, 1960, p. 27), ha señalado en más ocasiones que el talante audaz del galán se cifra en la figura de Ícaro (abandonada en el último tramo de la pieza, por culminar ésta con un logro y no con un fracaso), anverso de la bajada a los infiernos de la pasión que protagoniza Diana.

²⁰ Cfr. A. Redondo, «Las diversas caras y estrategias del poder en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne*, cit., pp. 141-145.

²¹ Rastreados recientemente en otras obras de Lope y autores coetáneos por E. del Río

cosas, corregir las desacertadas consideraciones de Diana sobre el origen del amor²². Tampoco extraña que la relación con Diana – hasta cierto momento, una batalla soterrada – se desarrolle preferentemente en el plano discursivo; sin duda, la jaula de los roles sociales reduce considerablemente el espacio de la acción, y por largo trecho condiciona el grado de sinceridad de los intercambios, pero el dominio de la palabra y la capacidad de manipulación del discurso eran una de las competencias primarias de un secretario²³. Ello justifica que, a despecho de su condición de subordinado, Teodoro se exprese con la retórica selecta y de regusto cancioneril de los verdaderos galanes de comedia (cual es, al fin y al cabo), sustituyendo a la valentía a menudo física y exterior, connotada con la espada, que solía caracterizarles, las excelencias del intelecto metaforizadas en su pluma. Este útil, señal de la promoción social de los letrados²⁴, remite en última instancia al poder evocador del escritor²⁵, o del propio dramaturgo, como ha recordado para *El perro del hortelano* Río Parra (y, añadiría, no tanto o no sólo por el apoyo biográfico que en Lope tenía el cargo de secretario).

Elementos relativos al vuelo, evocados también en la pluma mencionada²⁶ y diseminados sobre todo en las primeras dos jornadas, aparecen en el más extenso y articulado de los siete monólogos de Teodoro, significativo por ser verdadera toma de conciencia de la viabilidad de su promoción social²⁷. Aquí el protagonista sufre un verdadero desdoblamiento, dirigiéndose a su interioridad, y dando prueba del grado de enajenación causado por la difícil disyuntiva de intentar la escalada o renunciar a ella, a la vista de los peligros que entraña. El comentario detallado del fragmento que llevó a cabo Vitse me exime de demorarme en él²⁸, aun-

Parra, «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Espéculo*, núm. 13, 1999-2000, que he consultado en versión electrónica.

²² Cfr. vv. 579-583 y 757 ss. Muchos comentaristas, dicho sea de paso, se quedan con la explicación del segundo de los nueve sonetos que jalonan la obra (vv. 551 ss), para el que el amor de la dama habría nacido de los celos; pero ésa es la indirecta explicación de Diana, y sus consideraciones no son precisamente las más acertadas en las primeras escenas (como testimonian los comentarios de los otros personajes).

²³ Reflexiona sobre las implicaciones metalingüísticas del texto Friedman, «Sign Language», cit., pp. 14-16.

²⁴ A. Redondo, «Las diversas caras», cit., p. 145.

²⁵ Cfr. por ejemplo N. Von Prellwitz, «Góngora: el vuelo audaz del poeta», *BHS*, LXIV, 1997, p. 20.

²⁶ M. Wilson, «Lope as Satirist», cit., pp. 274-275.

²⁷ El que empieza con los versos «Nuevo pensamiento mío, / desvanecido por el viento, / que con ser mi pensamiento / de veros volar me río...» (vv. 1278-1327).

²⁸ M. Vitse, «El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del hortelano* (II, vv. 1278-

que sí anotaré que la osadía que Teodoro necesita y acaba afirmando no deja de tener alguna analogía, si bien de recorrido inverso en la escala jerárquica, con la de Diana (en el primer soneto ésta casi no se atrevía a concebir la idea del amor por un inferior: «aun el pensarlo tengo por bajeza», dice en el v. 332).

Teodoro, como Diana, ha tenido que medirse con un límite inicialmente mental. Al aceptar los riesgos del cambio de condición social («O morir en la porfía, / o ser conde de Belflor», vv. 1416-1417), su metamorfosis interior se hace explícita («Ya soy otro», v. 1373, anuncia a su servidor). Uno de los rasgos más pronunciados de este aspirante a noble es la ambición que le alienta a dirigir la mirada hacia arriba y genera el olvido de su antigua dama. Teodoro oscila entre Marcela y Diana²⁹, y su desenfadada actitud hacia la prometida es una de las “culpas” que se le han reprochado³⁰. Si quisiéramos paliar las responsabilidades de Teodoro para con Marcela, se podría aducir que la propia dama busca a su vez venganza³¹, al tiempo que intenta despertar los celos de Teodoro, y que acaba beneficiándose de una habitual forma de compensación en la comedia: tener pareja³². Sin embargo, sería un camino equivocado. También los piques de Marcela antes que nada son funcionales a la acción (añaden otro motivo de suspensión sobre el destino de Teodoro y un elemento de simetría a la arquitectura). Si antes he insistido en el grado

1325)», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X de Almería*, H. Castellón, A. de la Granja, A. Serrano eds., Almería, Instituto de estudios almerienses, 1995, pp. 101-112.

²⁹ Cfr. el gesto teatral con el que rasga el billete amoroso de Marcela (v. 1369), así como la justificación de su alejamiento de ella con la preocupación por el decoro de la casa que le acoge (v. 1483, argumento propio de Diana); y cuando la condesa finge querer casarse con Ricardo, Teodoro piensa volver a Marcela (vv. 1699-1700 y 1718-1719: «;Ay, cómo entre desiguales / mal se concierta el amor! / ... / señoras busquen señores, / que amor se engendra de iguales»), ante la cual pretexta haber querido probar la firmeza de la doncella (vv. 1820-1821).

³⁰ Empezando, es cierto, por los propios personajes: censura su inconstancia en clave festiva Tristán («MARCELA ¿Qué es esto? TRISTÁN Una mudancita; / que a las mujeres imita / Teodoro», vv. 1489-1491). La imagen que más eficazmente traduce la volubilidad de Teodoro es la del «arcaduz» (‘cangilón de noria’) mencionado por Marcela y tradicionalmente asociado a la idea de inestabilidad de la fortuna, como en un emblema de Covarrubias (cfr. Dixon, ed. cit., nota 2062-2065).

³¹ Así lo explicita en los vv. 1522-1524; más abajo (vv. 1578, 1877, 3006) insiste sobre el mismo motivo.

³² L.F. González-Cruz considera, en cambio, que Marcela es la única víctima de la situación y que el último soneto de la obra, por ella declamado, marcaría una especie de final triste, opuesto al final feliz («El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, p. 545). No comparto su valoración.

de desgarro al que, por su colocación social, son sometidos los protagonistas, no lo he hecho exclusivamente para justificar a renglón seguido sus presuntas culpas, sino para intentar captarlos en su totalidad. Si acaso, un aspecto de la “modernidad” del secretario reside precisamente en no ser intachable ni de una pieza, y no sólo a raíz de la inseguridad inicial antes recordada, sino por su oportunismo, vetado de una astucia que a veces adquiere ribetes más marcadamente jocosos³³. Cuando, después del enésimo vaivén de Diana, lisonjea nuevamente a Marcela a fin de que ésta renuncie a vengarse, Teodoro no tiene reparo en apelar de forma instrumental a «...que el amor / es hijo de la nobleza» (vv. 1848-1849). Una nobleza de ánimo que evidentemente no vale con Marcela y que él manifestará sólo con Diana, al confesarle la incómoda verdad de un parentesco que no existe sino en la treta de Tristán.

Cabe preguntarse si lo que mueve a Teodoro es el amor por Diana o el mero interés de hacerse con el condado de Belflor. Probablemente, en él coexisten ambos, pues Diana ejerce un atractivo no meramente social. Y no parece sólo por exigencias de la trama que en la obra prácticamente ni se plantee la posibilidad de que las atenciones de una condesa queden sin correspondencia. Los temores de Teodoro se reducen a las secuelas que supondría relacionarse con Diana de manera inusitada. Queda fuera de duda que se *tiene* que enamorar: las atenciones de una noble, y su casta, en *El perro del hortelano* siguen siendo un aliciente irresistible (lo que supondría, en cambio, un principio más acorde con la mentalidad del tiempo).

Si la ambición es un atributo calificador de nuestro galán, ver en él simplemente un títere movido por la voluntad ajena, o un cínico gobernado por una inquebrantable codicia de poder, es quedarse sólo con una parte del personaje. No parece admisible aislar una situación que le atañe y sacar de ella conclusiones de alcance total (y el problema del enfoque de esta figura por parte de la crítica consiste en que unos se han fijado en el primer Teodoro, otros en el último). Una mirada de conjunto a la trayectoria del secretario revela una conducta compleja, que al menos en algún momento podría configurarse incluso como estrategia³⁴. Los parámetros positivo/negativo o moral/amoral no son

³³ En lo que también es una de las varias anticipaciones oblicuas del final, ante la eventualidad de no tener fe al enésimo compromiso con Marcela, Teodoro jura astutamente: «y si te olvidare, digo / que me dé el cielo en castigo / el verte en brazos de Fabio» (vv. 1963-1965).

³⁴ Así, a más de referir a Diana el renovado afecto por Marcela (2216-2218), muy en particular en la vacilación voluntaria y prolongada antes de partirse (en los vv. 2618, 2629, 3044 ss, tan diferente al titubeo del inicio de la intriga), una vez el secretario ha resuelto ir a

adecuados para desentrañar el sentido de estos personajes, puesto que el amoralismo desenfadado forma parte del juego teatral de la época³⁵, y en el caso de las comedias urbanas, es cierto, más que en las palatinas. Antes de enfocar la naturaleza de los personajes poniéndola en relación con el subgénero en que actúan –procedimiento fundamental para asegurar su recta comprensión–, no es difícil percatarse de que los duros juicios formulados sobre la ética de Teodoro se estrellan contra la supuesta inconsistencia de la “confesión” del tercer acto que hemos mencionado arriba (hasta tal punto que a menudo obligan a conjeturar que en el transcurso de la acción se ha realizado un profundo cambio en él). Esa muestra de veracidad encaja mal con un ánimo que se pretende desvirtuado, manifiesta una lealtad que ya tiene poco que ver con uno de los requisitos del buen secretario³⁶ y podría ser tanto la apuesta definitiva del personaje por su interlocutora amorosa como el primer paso de su nueva andadura en calidad de “noble de sangre”. Si tenemos que hacer caso a lo que él mismo afirma, habríamos de creer más en la primera opción, ya que Teodoro justifica su revelación acudiendo a su nobleza natural³⁷, es decir, a una excelencia de espíritu (y no de estirpe).

Por todo ello, parece oportuno tomar distancias respecto a las lectu-

España (vv. 2561-2569). F. Antonucci habla de estrategia en sentido más extensivo, al observar en *El perro del hortelano* un acercamiento accidental del proceder de Teodoro a una prudencia maquiavélica que el drama, en cambio, proscribía sin más, y al detectar la adecuación final de la conducta del secretario al nuevo papel social desempeñado. Cfr. la «Introducción» a la citada edición italiana de la obra que cuida en colaboración con el llorado Stefano Arata, y la comunicación por ella leída en el congreso de la AISO de 2003 – «Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*», *Actas del VI Congreso Internacional de AISO (Burgos-San Millán, 15-19 de julio de 2002)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert –, al momento en prensa.

³⁵ El dejar a la segunda dama si la primera lo favorece, se da también, por ejemplo, en *El silencio agradecido* (como recuerdan Sage, «The context of comedy», cit., p. 261, y C. Hernández Valcárcel, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse, Universidad de Salamanca, 1993, I, p. 483). El hecho de que sea o no del Fénix (se trata de una comedia de atribución dudosa), resulta secundario respecto a que se repite esa situación en el código teatral.

³⁶ «Partes forzosas [de un secretario] / son el secreto y la lealtad», dice el conde de Palma en *Servir a señor discreto*, haciéndose eco de manuales que circulaban en la época (ed. al cuidado de F. Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975, vv. 2110-2111 y nota).

³⁷ Cfr. v. 3294. Si puede no ser del todo fidedigna su autopresentación (se califica como «hombre que verdad profesa», v. 3297), habrá que hacer caso de una de las múltiples anticipaciones del texto (vv. 990-992): «...no hay cosa que venza / como decir la verdad / a una persona discreta». Es exactamente lo que hace el galán cuando se está labrando el desenlace. La insinceridad de Teodoro se circunscribe al juego y al tiempo de la conquista amorosa.

ras que insisten en el carácter moralmente reprensible de Diana y Teodoro (y en parte, de Marcela)³⁸, o de interpretaciones que se centran sólo en la psicología de los personajes, sin valorar debidamente que ésta en la Comedia Nueva a menudo se ve sometida a las exigencias de la intriga³⁹. Ningún análisis serio de los personajes del teatro áureo puede prescindir del subgénero que los acoge, al suponer éste, a más de un valor taxonómico *a posteriori*, la presencia de una gramática con sus normas y funciones, sin que todo ello esté reñido, por supuesto, con el acierto del espécimen individual. Se suele repetir que *El perro del hortelano* es comedia palatina, con típicos rasgos destinados a neutralizar posibles implicaciones comprometedoras (alejamiento espacial y tono de cuento maravilloso, final incluido); sin embargo, no han faltado comentaristas que han puesto de relieve, para nuestra comedia, la inoculación en la fórmula palatina de gérmenes derivados del subgénero urbano⁴⁰. Para J. Oleza, que en su día explicó la génesis de la comedia palatina a partir de una corrección en sentido cómico de bases ideológicas y situaciones de intriga propias de la tragedia⁴¹, *El perro del hortelano* imprime al género palatino un desvío hacia un modelo más verosímil y atento a las costumbres coetáneas. Arata y Antonucci han resumido y llevado a conclusión cumplida estos antecedentes, señalando en esta comedia, entre otras cosas, la ausencia del alejamiento temporal y de la peripecia espacial; cierta reducción de la distancia social entre dama y galán, pues desaparece el pastor tosco o el villano de la tradición anterior; la mayor

³⁸ Tales como las de Wilson, «Lope as Satirist», cit., p. 279; J. Herrero, «Lope de Vega y el Barroco», cit., quien llega a hablar de animalización de Diana (p. 61 y 69); J. Fernández, «Honor y libertad», cit., pp. 309-313; D. McGrady, «Fuentes, fecha y sentido», cit., p. 152, o, más recientemente, la valoración de Teodoro por parte de E.H. Friedman, «Sign Language», cit., pp. 13-15.

³⁹ Como sugirió Serralta en relación a *El perro del hortelano*: «Acción y psicología en la comedia. A propósito de *El perro del hortelano*», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. H. Castellón, A. de la Granja, A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1992, pp. 25-35.

⁴⁰ Ya B. Wardropper («La comedia del Siglo de Oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 214-215) apuntó que *El perro* se acercaba especialmente a la comedia de capa y espada; Dixon recogió la indicación («Introducción» a su edición citada, p. 10), pero posteriormente la ha matizado, al considerarla «una obra inclasificable, o mejor tal vez *sui generis*» («*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*», cit., p. 86); cfr. ahora sobre todo la sistematización de Joan Oleza, que vio en *El perro del hortelano* «una profunda transformación del género palatino, tanto por el refinamiento literario como por su adaptación a un cierto orden de verosimilitud, de vida cotidiana, de costumbres domésticas», lo que lo aproxima al modelo de la comedia urbana («Estudio preliminar» de Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, p. xxiii).

⁴¹ «La comedia y la tragedia palatinas», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 235-251.

modernidad y desaprensión cortesana del protagonista masculino; la merma de credibilidad de la anagnórisis conclusiva. De esa forma, cobra sentido también el alterno flirtear de Teodoro con Marcela y Diana, pues dudar entre el amor de dos damas era recurso frecuente en la comedia de capa y espada, y poco tiene que ver con la moral del secretario. Por lo demás, C. Oliva ha podido considerar el *Perro* una comedia «temáticamente palatina, espacialmente urbana»⁴²; y la propia lectura, por así decirlo, “burguesa” llevada a cabo por Isaac Rubio⁴³, al detectar el papel clave del dinero a lo largo del texto, creo que puede explicarse por esa contaminación con ambientes y situaciones urbanos. Piénsese, además, en el papel de Tristán en general, y en las escenas en que se finge matón en particular. Como se ve, la evolución genérica, con sus cruces y presuntas anomalías, contribuye a echar una luz esclarecedora sobre gran parte de la obra. Sin embargo, no da respuesta satisfactoria a todos los interrogantes que suscita, a mi modo de ver.

Pocos podrán disentir del hecho de que la anagnórisis final, con la repentina fabricación de una falsa nobleza para Teodoro, y a manos de un criado avisado y borrachín, tiene una naturaleza paródica⁴⁴. El debate se enciende a la hora de atribuirle un determinado sentido a ese falso reconocimiento. Yo creo que contemplamos un final de doble filo. Por un lado, la promoción de Teodoro sólo se consigue mediante la adhesión, exterior y explicitada, a los valores del grupo social recién alcanzado (por lo demás, es inviable la alternativa opuesta, la de la degradación efectiva de la Condesa). En cierto grado, la alteridad ha sido subsumida, y es aceptable en cuanto ha dejado de ser tal, renunciando a sus elementos distintivos (otra cosa es que deje de tenerlos); las buenas prendas de Teodoro y su descaro ayudan a “justificar” y hacen posible la travesía, respectivamente. Menos fundada parece, en cambio, la tesis de Combet⁴⁵, que cree reconocer en Teodoro las señas finales de una efectiva nobleza de sangre mantenida por Lope en un margen de ambigüedad. A la luz de lo dicho, el texto confirmaría, como querían

⁴² C. Oliva, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995)*, eds. F.B. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1996, p. 24.

⁴³ I. Rubio, «Diez notas sobre *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXV, 1, 2000, pp. 95-106.

⁴⁴ Sobre el papel del gracioso, véase ahora M. Torres, «Tristán o el poder alternativo», cit., pp. 153-169.

⁴⁵ L. Combet, «Le cas de Teodoro: quelques aspects de la modernité du *Perro del hortelano*», *Cahiers d'Études Romanes*, 17, 1993, pp. 45-73.

Jones⁴⁶ e ilustres estudiosos con él, que el teatro cómico se basa en un juego de situaciones antes que de ideas.

No obstante, el indudable marco cómico de *El perro del hortelano* no tiene por qué obliterar del todo el alcance satírico del final, donde el falso reencuentro entre padre e hijo parodia un resorte consabido del código teatral – y de la novela bizantina⁴⁷ –, y lleva la apariencia hasta su grado máximo, quedándose el honor reducido a puro simulacro. Al contrario, posiblemente sea el mencionado marco cómico el único que admita la propagación de ese secreto a voces que es la tramposa admisión de Teodoro en el Nuevo Mundo de la nobleza.

Poniendo todo el cuidado debido en evitarle violencias anacrónicas al texto, creo que se puede razonablemente defender que Lope (poco amigo de revoluciones, y exigirle lo contrario sería impropio), con el original cierre de *El perro del hortelano*⁴⁸, cuanto menos pone de manifiesto las contradicciones de un concepto del honor demasiado restrictivo. No tanto en nombre del medieval aserto por el que «todos somos hijos de Dios», como pretende D. McGrady, sino captando (por intuición sociológica y madurez literaria antes que por experiencia biográfica) las inquietudes y los avances de grupos urbanos que viven de sus competencias profesionales, e integrando este planteamiento en la erosión deliberada de una antigua convención dramática y en la matización incidental de los lindes del subgénero que practica. ¿Qué otra cosa podía ser sino el amor, coadyuvado al momento oportuno por el ingenio, el caballo de Troya escogido⁴⁹, con su absorbente dominio temático en el horizonte de la Comedia Nueva, para tratar en las tablas – y resolver de forma en cierto modo compensatoria – lo que a duras penas se movía en la sociedad?

Enrico Di Pastena
Università di Pisa

⁴⁶ R.O. Jones, «*El perro del hortelano*», cit., p. 136.

⁴⁷ Cfr. I.P. Rothberg, «The Nature of the Solution in *El perro del hortelano*», *Bulletin of the Comediantes*, XXIX, 2, 1977, p. 90.

⁴⁸ Siguiendo en su exploración casuística de las soluciones viables al conflicto entre amor y estamento social, el dramaturgo propone aquí uno de sus desenlaces más peculiares (cfr. C. Hernández Valcárcel, «El tema de la dama enamorada de su secretario», cit., pp. 481-494).

⁴⁹ Como nota Dixon, en «Introduction», cit., p. 42, n. 113, el propio Tristán alude al célebre caballo (vv. 469-70), y es comparado con su inventor (vv. 2543-2544).

LA REPÚBLICA DE VENECIA... (1617)
ATTRIBUITA A FRANCISCO DE QUEVEDO.
SAGGIO DI EDIZIONE*

Nel 1617 inizia a circolare, manoscritto, in Italia un opuscolo anonimo antiveneziano, in spagnolo, dal titolo *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla*¹. Il libello, una satira politica scritta a imitazione dei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini², fa parte di una vorticosa *guerre de plume* di tipo propagandistico, nata come eco letteraria dell'aspro antagonismo politico ispano-veneziano che caratterizza il primo Seicento italiano³.

Il *pamphlet*, che narra la venuta di una Venezia dimessa e malconcia al cospetto di Apolo per lamentarsi dei voltafaccia dei suoi alleati⁴ e delle ingiuste angherie subite da parte dell'acerrima nemica, la Spagna, ottiene un immediato e discreto successo: lo attesta l'uscita, nel 1618,

* Il presente saggio è tratto dall'Appendice della mia tesi di dottorato («*La República de Venecia...*» attribuita a Francisco de Quevedo (1617): il genere degli "avvisi di Parnaso" nella controversia politico-letteraria ai tempi della "Congiura di Bedmar" (1618)), discussa nel marzo 2002 presso l'Università di Pisa.

¹ Il titolo completo è: *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere / a Apolo el estado en que se halla y él la manda llevar / al Hospital de los Príncipes y Repúblicas que se dan / por fallidos. Síguese en este discurso la metáfora / de los Avisos del Parnaso que escribió / Trajano Bocalini* (seguo il manoscritto da me reperito nella Real Biblioteca de Palacio a Madrid (sig.: II/2423, ms. 7, fol. 53r-58v), senza data).

² Sulla filiazione boccaliniana della *República* per mezzo di un originale sovvertimento satirico-parodico, si veda il mio articolo, «*La República de Venecia...* (1617): 'vendetta' e satira-parodica dei *Ragguagli di Parnaso* boccaliniani», in uscita in *Cuadernos de Filología Italiana* (Madrid, Universidad Complutense).

³ La crescente rivalità tra i rappresentanti spagnoli in Italia (in particolare il duca di Osuna, viceré di Napoli, e il marchese di Bedmar, ambasciatore di Venezia) e la potente alleanza settentrionale costituita dalla Serenissima e dal ducato di Savoia, che si manifesta essenzialmente nell'ostinata lotta per il predominio in Adriatico, conosce il suo momento di maggior tensione con la presunta cospirazione antiveneziana del 1618, la cosiddetta "congiura di Bedmar" appunto, dal nome di uno dei suoi artefici (per un approfondimento storico, cfr. Cozzi-Knapton-Scarabello, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, vol. XII, tomo II della *Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, Torino, UTET, 1992).

⁴ Secondo il libellista anonimo, si tratta del duca di Savoia, dei Paesi Bassi, della Francia, dell'Inghilterra e della Turchia (cfr. linee 76-84 del testo).

della prima edizione a stampa e della prima traduzione italiana – entrambe pubblicate nella città fittizia di Antopoli⁵ –, cui fanno seguito due ristampe risalenti, rispettivamente, al 1619 ed al 1621. Il traduttore dell'Avviso, Giacomo Castellani⁶, contribuisce a rendere più avvincente agli occhi del pubblico secentesco, oltre che della critica moderna, la lettura del libello, corredandolo di una sorta di appendice, costituita da alcune mordaci *Annotazioni* contro le accuse mosse dal panflettista alla Serenissima, da un' *Allegatione* per confermare quanto sostenuto nelle *Annotazioni* e, infine, da un altro ragguaglio di Parnaso, di suo pugno, il *Castigo esemplare de' calunniatori*, in cui accusa apertamente Francisco de Quevedo, massimo satirico spagnolo nonché amico e consigliere del viceré di Napoli⁷, di essere l'autore dell'opuscolo antiveneziano.

Benché il legame de *La República* con problematiche tanto affascinanti, quali il debito verso i *Ragguagli* boccaliniani, l'attribuzione quevedesca, la presunta "congiura di Bedmar", non smetta di suscitare l'attenzione degli studiosi⁸, quasi sempre si è trattato – almeno sino ad ora – di un interesse diffuso sì, ma pressoché marginale, che raramente si è concretizzato in sistematici approcci scientifici. Il motivo è forse da ricercarsi nella natura marginalmente letteraria del testo, troppo vincolato ad un logoro meccanismo di alterchi satirici a botta e risposta che avevano perso in creatività e spontaneità. Appare, tuttavia, interessante iniziare una, seppur difficile, rivalutazione dell'avviso spagnolo a parti-

⁵ «*Antopolis* o *Antipolis* è la denominazione latina di Antibes; ma [...] fu usata largamente come luogo di stampa immaginario» (M. Parenti, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1951, p. 26).

⁶ Su Giacomo Castellani, libellista antispagnolo al servizio della Serenissima, che firmò, con lo pseudonimo di Valerio Fulvio Savoiano, il suo apparato di guida alla lettura dell'avviso anonimo, si veda: C. Forti, «Un lascasiano e polemista antispagnolo del Seicento a Venezia: Giacomo Castellani», *Studi in onore di Armando Saitta dai suoi allievi pisani*, ed. R. Pozzi e A. Prospero, Pisa, Giardini, 1989, pp. 73-98.

⁷ Quevedo fu al fianco di Osuna in qualità di consigliere diplomatico, oltre che di letterato di corte, dal 1613, due anni dopo la nomina di Pedro Girón a viceré di Sicilia, al 1618, al decadere il duca da viceré a seguito dello scandalo della congiura contro Venezia in cui entrambi furono ritenuti coinvolti (cfr. P. Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, spec. pp. 299-395).

⁸ Ricordo, tra gli altri, J. Marañón («Quevedo y Castellani», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 22, 1, 1946, pp. 356-71); A. Martinengo («Quevedo y Venecia (Una versión desconocida de una sátira de D. Francisco)», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas* (Bordeaux 2-8 dic. 1974), Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad III, 1977, pp. 633-42) e L. Binotti («Il potere della parola. Parodia e satira tra la Spagna e Venezia», *Il letterato tra miti e realtà del nuovo mondo: Venezia, il mondo ibérico e l'Italia*, Atti del Convegno di Venezia (21-23 ott. 1992), ed. A. Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 85-98).

re da un saggio di edizione che ‘fissi’ il testo in base alla sola tradizione manoscritta. Trattandosi, infatti, di letteratura effimera, per così dire ‘di consumo’ o di pseudoletteratura, caratterizzata dall’anonimato, dalla mancanza di una sicura *editio princeps*, nonché dalla circolazione di numerose copie contraffatte, è preferibile, per cominciare a far luce sull’aura di mistero che avvolge il libello ed il suo autore, limitarsi ai soli esemplari manoscritti, scegliendo come base il testimone della Real Biblioteca de Palacio a Madrid, finora ignoto agli studiosi e che abbiamo indicato con la sigla RP.

Tradizione manoscritta

- RP** [ms. II/ 2423] *Papeles varios*, **Real Biblioteca de Palacio, Madrid** (*Catálogo de la Real Biblioteca*, tomo XI: *Manuscritos*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1995, vol. II, pp. 449-51).
- RAH** [ms. 9/426] *Memorial de cosas diferentes y curiosas, recopiladas por Juan de Cisneros y Tagle*, **Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid** (*Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro*, tomo XX, formado por B. Cuartero y Huerta, Presbítero correspondiente de la RAH y A. de Vargas-Zúñiga y Montero de Espinosa marqués de Siete Iglesias, Madrid, 1957, p. 150).
- RL** [ms. Egerton 2080] *Tratados varios*, **British Library, Londra** (*Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*, by Don Pascual de Gayangos, vol. I, London, Printed by order of the Trustees, 1875, pp. 544-46; *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years MDCCCLIV – MDCCCLXXV*, vol. II, London, The Trustees of the British Museum, 1967 (I^a ed.: 1877), p. 965).
- RB** [ms. 1417-49] *Varias cosas manuscritas*, **Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles** (*Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, tome dixième, sur *Histoire d’Espagne, Histoire de France, Histoire d’Italie*, par J. Van Den Gheyn S. J. et E. Bacha, conservateurs à la Section des Manuscrits et E. Wagemans, bibliothécaire à la Section des Manuscrits, RENAIX, Des Presses de J. Leherste-Courtin, 1919, pp. 26-28).

Criteri di trascrizione

La presente trascrizione tende a modernizzare l’ortografia⁹ nel mo-

⁹ Ci atteniamo alle proposte di: A. Bleca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, spec. pp. 137-42; L. Iglesias Feijoo, «Modernización frente a “old spelling” en la edición de textos clásicos», *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*

do seguente: si normalizzano, secondo l'uso attuale, le maiuscole, i segni diacritici e gli accenti e si introduce una punteggiatura interpretativa. Si regolarizzano, sempre in base all'uso moderno, le oscillazioni puramente grafiche: *u / v / b*; *y / i / j* (con valore vocalico e semivocalico); *s / ss* ed analogamente si è preferito eliminare le grafie prive di valore fonologico regolandone l'uso: *ç > z*; *ç / z > c + e / i*; *x / g > j*; i grafemi latineggianti quali *ph / ch* e *q* davanti ad *u* semiconsonantica. Si ricostruisce l'*h* etimologica, eliminata, però, nei casi in cui non sia prevista dall'uso moderno e si sciolgono le abbreviazioni segnalando con il corsivo. Si è, infine, attualizzato la divisione e l'unione delle parole. Al contrario, si sono volute mantenere alcune coloriture tipiche della lingua dell'epoca come metatesi comuni, forme lessicalizzate, variazioni di timbro, l'oscillazione tra le nasali *n / m* davanti alle esplosive *p / b*; l'alternanza tra maiuscole e minuscole per nomi e aggettivi geografici, secondo l'uso nel manoscritto di riferimento. Si conservano, inoltre, le oscillazioni nei gruppi consonantici colti: *ct / t*; *c / cc* e tra *x* e *s*, nel caso in cui si rappresenti il doppio fonema /*ks*/, alleggerendo però il ridondante uso di entrambe -*xs*- nella stessa parola. Il discorso diretto è sempre segnalato dalle virgolette latine.

Le parentesi tonde indicano le correzioni apportate nei casi di sviste evidenti (il testo di RP è riportato a piè di pagina); mentre si inseriscono tra parentesi quadre le integrazioni, sia all'interno di una parola che di intere parole. Si segnala, infine, il passaggio da un *folio* all'altro inserendo la numerazione sempre tra parentesi quadre. Le linee sono numerate di cinque in cinque.

Alla trascrizione del testo segue un apparato in cui sono registrate le varianti morfologiche e sintattiche riscontrate nei manoscritti; si sono escluse le varianti meramente grafiche. Per maggiore chiarezza ci è sembrato utile approntare un apparato positivo: al numero della linea si fa seguire la lezione del testo base, RP (per la descrizione codicologica del quale rimando alla tesi di dottorato, p. 197), seguita dalle varianti degli altri testimoni con le rispettive sigle. Eventuali omissioni dei manoscritti sono segnalate con *om.*. Per le varianti si seguono gli stessi criteri impiegati nella trascrizione del testo.

Federica Cappelli
Università di Pisa

del Siglo de Oro, London, Tamesis Books, 1990, pp. 237-44; J. Cañedo-I. Arellano, *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de oro (Actas del II Seminario Internacional sobre edición y anotación de textos del Siglo de oro, Pamplona, abril 1990)*, Madrid, Castalia, 1991.

Testo

[fol. 53r] *La República de Venecia lleg(a)¹⁰ al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla y él la manda llevar al Hospital de los Príncipes y Repúblicas que se dan por fallidos. Síguese en este discurso la metáfora de los Avisos del Parnaso que escribió Trajano Bocalini.*

Algunos días ha que se platicaba en Parnaso de la venida de la Serenísima República de Venecia; y no sólo era aguardada de todo género de gente, pero del mismo (Apolo)¹¹ deseada por ver una Princesa de cuya prudencia, riqueza y fuerzas tan largamente se hablaba. Y, si bien las demás Repúblicas y Monarquías residentes en aquella Corte andaban con mucho lucimiento, le acrecentaron así en el aderezo de sus casas como en el número de las familias para poder competir con ella. Porque algunos dependientes suyos habían publicado que llegaría al famoso puerto de Pindo con una armada de cien galeras y seis galeazas, y a los confines del Inperio de Apolo pondría diez mil caballos Albaneses y cuarenta mil Infantes Italianos, Grisones y Holandeses con peritísimos capitanes tanto por grandeza acostumbrada cuanto por lo que se le pudiese ofrecer con los Príncipes de aquella Corte; y que la entrada que haría en Parnaso sería solenísima, habiendo ciertos avisos que en Italia estaban convidados la mayor parte de los potentados y enbarcados a casi todos los carros y acémilas de aquella provincia para la recámara y innumerable tesoro de San Marcos. Y los que apretaban más esta grandeza decían vendría a posar al suntuoso “Palacio de la Antigua República de Roma”, donde haría espléndido plato teniendo de continuo a su mesa a los Duques de Saboya y Mantua, no obstante sus des[fol. 53v]cordias. 5

Pero estos discursos sembrados por los ignorantes y cogidos del inocentísimo vulgo desvanecieron con brevedad, porque el mié(r)coles¹² pasado entró la República de Venecia con solos dos escuderos y fuese [a] alojar a la “Hostería de la Corona”. Visitóla luego el Duque de Sab(o)ya¹³, que andaba enbozado en la corte, solicitando a muchos Príncipes que tomasen en su favor las armas, los cuales le daban grato oído y mantenían de esperanzas. Pidióle Venecia que la acompañase el día que fuese a la audiencia y él se escusó con que no tenía más que sus armas y caballo. Y la probe Señoría por llev[ar]le consigo vendió un antiguo ropón que traía de brocado, con que le hizo un moderado vestido y él con muchas plumas y inquietud francesa dio el brazo a Venecia y guió con ella al Palacio Delfico. 20

Súpose esta tácita venida y Apolo se maravilló mucho que una tan soberana Princesa hubiese entrado tan desacompañada. Unos querían que fuese razón de estado y otros hiproquesía, pero en casa de la República de Génova se decía públicamente ser mera probeza y falta de dinero pues a sus Ginoveses había pedido 25 30

¹⁰ Llego RP

¹¹ a Polo RP

¹² mié(r)coles RP

¹³ Sabaya RP

un millón a camb(i)o¹⁴ y que ellos le habían negado. Con todo eso, la *Majestad* de Apolo mandó a su Caballerizo mayor que le llevase sus coches para acompañarla a Palacio, pero este favor fue escusado porque a este tiempo entró en la Real Sala con tan limitado cortejo, como eran el Duque de Saboya y dos Pantalones que ella había traído de su ciudad. Estaba tan debilitada y enferma que, aunque sus acompañados la llevaban de[l] brazo, fue tropezando hasta llegar a las soberanas gradas del trono febeo y el Maestro de Cerimonias le dio un taburete y guardándose el acostumbrado silencio, Venecia, con voz turbada y falta de oratoria, habló de aquesta suerte:

«Señor, yo soy la República de Venecia que, desde la declinación del Romano Inperio me he mantenido libre en mis lagunas y, sembrando discordias en mis vecinos, me apoderé de la Marca Trevisana y de las ciudades imperiales de Verona, Padua y Vicenza. A la casa de Austria ocupé las provincias del Friuli, Istria, y Dalmacia, en tiempo que sus Archiduques tenían guerra con los reyes de [fol. 54r] Ungría; y en Levante poseo algunos estados que los hube de los emperadores Griegos mediante los trabajos que siempre les procuré en el Asia. En el estado de Milán tengo tres ciudades y tuviera muchas más con el restante de Italia si Españoles no poseyeran la mayor parte della; y, siendo la que en un tiempo dio leyes a Europa, la que dominó a Levante y puso freno al Turco y resistió a la potencia de los emperadores Tudescos y, finalmente, la que aspiraba al dominio de toda Italia, siento haber perdido esta posesión por la grandeza de España. Temo su vecindad pues, desde que la conozco, me ha hecho malas obras; pues, apenas sus Portugueses pusieron el pie en la India, cuando a mí me faltó el comercio de la especería y no me ha bastado para echarlos della el haber ayud[a]do en el Mar Rojo a los soldados de Cairo y, al presente, al Turco, y a los Reyes de Calicut y Cambaya enviándoles artificios de artillería y fortificaciones.

En efeto, deseosa de volver a mi grandeza con su ruina, determiné de echar los Españoles de Italia moviendo primeramente guerra a la casa de Austria, debajo de pretesto de la mala vecindad (que)¹⁵ los Uscoques me hacían, para echar de la otra parte de los montes a Ferdinando; y con hacerme Señora del condado de Goricia asegurarme las espaldas de los acometimientos de Tudescos; y con esta seguridad volver mis armas contra el estado de Milán. Y, no sólo hubiera alcanzado este buen efeto con encerrar en Alemania a Ferdinando, pero al Reino de Nápoles ponía en manifiesto peligro, quitándole los socorros que en ocasión de guerra les suelen ir de Alemanes por el Mar Adriático, de(s)de¹⁶ Trieste a Pulla. Y, a costa de mi hacienda (que no quiero decir tesoros, que nunca los tuve, y sería gran crimen el mentir a *Vuestra Majestad*), he mantenido el ejército del Duque de Saboya y aun he sustentado al Duque de Mantua los presidios del Casal y otras pl[a]zas del Monferrato, porque la necesidad no le obligara [a] ponerla[s] en manos de Españoles. He procurado también de levantar la baja Alemaña, unir la Francia y que el Inglés corriera el océano y el Turco enviara su armada sobre Malta o a las marinas de Sicilia o Calabria y que con su ejército form[id]able se entrara por Ungría y Croacia.

¹⁴ cambro RP

¹⁵ de RP

¹⁶ dende RP

Pero estas trazas tan facilitadas [fol. 54v] en mis consejos no me han salido bien, ni he podido en más de dos años tomar a Gradisca. Y el Duque de Saboya, después que a mí costa ha hecho el bravo, dice que, pues le van faltando las plazas, y a mí el dinero, que recibirá las leyes que España le quisiere poner. Los Países Bajos están quietos, la Francia tiene harto que hacer en su propia casa y Inglaterra desea más enparentar que guerra con España. Y el Turco, después de haberme tomado gran cantidad de cequines sin los que he dado a sus Bajoes de la Porta, dice no querer romper por tierra con la casa de Austria por estar lleno de rebeldes en Asia y sus confines tan trabajados de Persianos, pero que su armada la enviara a meterse en la fosa de San Juan. Pero hasta ahora no hay nueva de su venida: dicen está en Navarino con más propósito de defender sus riberas que de acometer las ajenas. Y aun estoy en cuidado que, valiéndose del miserable tiempo que por mí corre, no me ocupe a Candia y a las demás plazas que tengo en el archipiélago, quedando yo sola contra la casa de Austria; y ahora que me ven débil, pobre y consumida, el Duque de Saboya se me muestra ingrato y los demás me huyen y desamparan a tiempo que Ferdinando, Rey de Boemia, publica que si empuña el cetro del Imperio de los Romanos ha de poner en ejecución los pensamientos del primer Maximiliano, volviendo al Imperio sus antiguos miembros y al Austria el Friuli y Dalmacia y que veo las armas de Filipo vitoriosas en el Piamonte y temo que en formados escuadrones no se vuelvan contra mis tierras a desempañar las que tengo de los Duques de Milán. Y este pensamiento no está sólo en el temor fundado, pues veo el Duque de Osuna, hombre por naturaleza poco amigo de paz y por fama deseosísimo de guerra, haber enviado Don Pedro de Leiva con tal armada en el Adriático que, además de haber tomado dos galeazas y una galera llena de riquezas, corre sin opósito desde el cabo de Otranto y la Valona hasta las bocas del Po. Y mis hijos, aunque con armada más numerosa que es [fol. 55r] forzada, se han retirado dos veces, temerosos que, si la pierdo, haré lo propio del Imperio de tierra firme; pero esta consideración la podrían dejar, pues más vale morir esclavos que morir de hambre. Que ni cuando las guerras que tuve con Ginoveses, ni en otros trabajos en que me he visto, ha estado mi ciudad en tanto aprieto. Por donde me ha sido forzoso, aunque haya descubierto mis faltas y la ambición que me domina, acudir a los pies de *Vuestra Majestad* a representar la ingratitud de los Príncipes a quienes he acudido en sus mayores necesidades, el peligroso estado en que me veo, para que mande *Vuestra Majestad* aquietar la casa de Austria y que el ejército de España no vuelva las armas que tiene en el Piamonte, a las riberas de Garda y el Duque de Osuna me torne la posesión del mar Adriático».

Grandísima admiración causó a toda la Real Sala lo que la República de Venecia dijo, porque se decifraron engaños y se desencantaron los hombres a quienes escritos llenos de adulación y fábulas habían hecho creer diferentemente de lo que la misma Venecia había confesado; a lo cual, con licencia de Apolo, respondió de aqueste modo la bellísima Reina de Italia:

«¿Es p(ó)sible¹⁷, impúdica Venecia, que hayas osado entrar en estas délficas cuadras, llenas de gente de tanta eminencia, confesando tus culpas y pecados? Que sólo por esto se podría usar contigo misericordia, si no lo hubieras mezclado con tan exorbitantes mentiras, que es fuerza responda a ellas.

¹⁷ pusible RP

120 Dime ¿en qué tiempo, deshonestísima mujer, te has opuesto al Turco? ¿Fue,
por ventura, cuando ganó a Otranto y te estuviste tan quieta como si entre ti y el
Reino de Nápoles hubiera el Océano de por medio? Y una vez que te ligaste con
España, cuando te tomaron a Chipre, bien se sabe que fue por comprar la paz a
mejor precio. ¿A qué Tudescos has resistido? pues, antes que [los] Españoles me
125 guardasen, los Emperadores Alemanes, hollando contra el vicario de Cristo, me
pisaron. Cuando Carlos Otavo, Rey de Francia, pasó los Alpes, te opu[fol. 55v]sis-
te a sus ejércitos y si a persuasión mía intentaste estorbarle el paso a su vuelta, ¿có-
mo por malicia o flaqueza le dejaste volver a Francia? Cuando pretendiste, al
tiempo de Clemente Sétimo, poner en el estado de Milán a Francisco Sforzia, ¿có-
130 mo no estorbaste que entregara el Castillo, teniendo tu ejército a las puertas de su
ciudad?

Jamás ayudaste a naide que no fuese con intento de acabarle de arruinar; dígan-
lo los Papas, los Reyes Napolitanos, los Duques de Milán y las pobres ciudades de
Romaña y la desventurada Pisa, a quien tu ambición puso por tierra. Bien fue co-
135 nocida de aquellos prudentísimos Príncipes, Papa Julio Segundo, Maximiliano Cé-
sar y el Rey Católico Don Fernando y Luis Duodécimo, Rey de Francia. Cuando la
Liga de Cambray, allí se conocieron tus grandes fuerzas, pues sólo con una batalla
que te ganaron franceses a la Geradada perdiste el Imperio de tierra firme. Agra-
dece, entonces, al Rey Católico, pues si él no dudara de ver a Franceses hechos Se-
140 ñores desde Génova hasta tus lagunas, apenas te hubieran quedado las ruinas.

Dices que temes de Españoles; tienes razón, pues Don Ramón de Cardona con
su artillería llegó a abrasar tus faldas y a romper tu ejército a la Brenta. Y mayores
efetos hubieras visto cuando el Conde de Fuentes quiso tomar las armas en favor
de la Iglesia, si entonces no hubiera podido más la razón de estado que lo que se
145 trataba para tu castigo.

Has significado las razones que tienes para echar de mí a los Españoles. La pri-
mera es haberte quitado el comercio de la especería, contra quien aplicaste tan ilí-
citos remedios, como fue que el Evangelio no se estendiese en el Oriente. Quiero
preguntarte, o Venecia, si, cuando [los] Españoles no me dominaran, pudiera vivir
150 sin sujeción forastera. Ya tengo probada la de los Godos, de Longobardos y Tu-
descos, de los Zarracenos y Griegos y aún tiemblan mis ciudades de la insolencia
francesa. ¿Cuándo he estado más sosegada que teniendo por primogénito al Rey
de España? ¿Cuándo más próspera, pues el oro de sus Indias tanto me ha enri-
quecido? Y ¿en qué tiempo la *Majestad* del Pontífice [om.] que después que Es-
155 paña con justa moderación conpone sus diferencias, cada uno gozando lo que tie-
ne, sin sombra de mutación de estado, cosa tan contraria a los tiempos pasados
[fol. 56r] que de la noche a la mañana mil pobres hombres mejoraban su fortuna y
los ligitimos poseedores andaban peligrinando? ¿Atrévase el Turco a inquietar mis
riberas o los Emperadores Alemanes y Reyes de Francia a pisar mis campos? Esta
160 paz, esta estimación, estas riquezas sólo del amparo de España me han venido.
Quéjaste que no te ayudan los Ultramontanes; envíaes dinero, y no consejos, y
crees que cada uno tiene que hacer en su casa y que no es buena razón de estado
consumir uno sus fuerzas, aunque sea por un amigo, cuando no son los intereses
unos propios. Duéleste que el Duque de Saboya te es ingrato; no te espantes, pues
165 lo propio ha hecho con quien más debía, y conmigo, abriendo mil veces las puer-
tas a Franceses, como si en su estado no se representaban las primeras tragedias

que en mí se hacen. Pides que su *Majestad* del Rey Apolo mande sosegar al Rey de Bohemia y que la armada española salga de tus mares: ambas cosas te deben ser negadas, pues a Ferdinando pretendiste quitar su patrimonio para el fin de tan desvariados discursos y al Turco has traído para que abraze mis riberas. 170

Acuérdate, Venecia, que tu ciudad se ha vuelto Nínive, las mismas aguas te desamparan, tus clarísimos Viejos te han faltado, tus tesoros son de duende, tus fuerzas cortas, tu tiranía excede a la de los Turcos. Pues, estando sin religión, consejo y fuerzas, mi parecer sería que me lib(ra)sen¹⁸ de la que corrompe mis cándidas costumbres y Europa quedase sosegada de la que fomenta sus discordias, y que sólo tu nombre quedase en las Historias». 175

Con esto dio fin la Reina de Italia, llevando la indignación contra Venecia los ánimos de todos Príncipes Cristianos, que de conformidad pedían su muerte, habiéndosele probado tales maldades, demás de ser público en Parnaso que estaba amancebada con el Turco y admitía papeles y visitas secretas de Calvinistas y Luteranos. Pero Apolo, como Príncipe clementísimo, dijo querer con más espacio ponderar sus culpas y que entre [*fol. 56v*] tanto que su causa mejor se examinaba, la llevasen al Hospital que tenía hecho para todos los Príncipes y Repúblicas que se daban por fallidos. Fue luego llevada por los mayordomos del Hospital y la Reina de Italia también quisiera que se castigaran los excesos del Duque de Saboya, pero interpuso su autoridad el Rey Felipo Segundo y Apolo lo dejó para otra ocasión. 180 185

Las verdades son notorias, no cabe en ellas pasión.

Varianti

- Incipit:* lleg(a) al Parnaso **RP** / llega al Parnaso **RAH - RL - RB**
 refiere a Apolo **RP - RAH - RL** / refiere Apolo **RB**
 Bocalini **RP** / Bocaluči **RAH** / Bocaliñi **RL** / Bocalibio **RB**
- 1 platicaba **RP - RAH** / praticaba **RL** / platica **RB**
- 3-4 prudencia, riqueza y fuerzas **RP** / prudencia, riqueza y fuerza **RAH - RL**
 / prudencia y riqueza y fuerza **RB**
- 7-8 llegaría al famoso puerto de Pindo **RP - RAH - RL** / llegaba al famoso puerto del Pindo **RB**
- 10 Grisones **RP - RL - RB** / Frisones **RAH**
- 11 cuanto **RP - RAH - RL** / como **RB**
- 12 haría en Parnaso **RP - RAH - RL** / hacía en el Parnaso **RB**
- 13 convidados **RP - RAH - RB** / conjurados **RL**
- 13-14 embargados a casi todos los carros y acémilas de aquella provincia **RP** / embargados casi todos los carros y acémilas de aquellas provincias **RAH - RL - RB**

¹⁸ libosen RP

- 13-14 recámara y innumerable tesoro de San Marcos **RP - RL - RB** / recámara innumerable del tesoro del Señor Marcos **RAH**
- 15 esta grandeza **RP** / estas grandezas **RAH - RL - RB**
- 17 haría espléndido plato **RP - RB** / habría espléndido plato **RAH** / haría estendido plato **RL**
- 17-18 a su mesa a los Duques de Saboya y Mantua **RP - RL** / en su mesa a los Duques de Saboya y Mantua **RAH** / a su mesa los Duques de Saboya y de Mantua **RB**
- 19-20 del inocentísimo vulgo **RP - RAH** / del inconstantísimo vulgo **RL** / por el inocentísimo vulgo **RB**
- 20 desvanecieron con brevedad, porque el mié(x)coles **RP** / desvanecieron con brevedad porque el miércoles **RAH - RL** / se desvanecieron con brevedad porque miércoles **RB**
- 21 fuese [a] alojar **RP - RL - RB** / se fue a alojar **RAH**
- 26 Señoría por llev[ar]le **RP - RB** / Señora por llevarle **RAH** / Señoría para llevarle **RL**
- 26 vendió **RP - RAH - RL** / llevó **RB**
- 29-30 soberana Princesa **RP** / soberbia francesa **RAH** / soberbia Princesa **RL - RB**
- 31 y otros **RP - RAH** / otros **RL - RB**
- 31-32 se decía públicamente **RP - RAH - RL** / públicamente se decía **RB**
- 33 le habían negado **RP** / se le habían negado **RAH** / lo habían negado **RL - RB**
- 34 sus coches **RP - RAH - RB** / su coche **RL**
- 36 limitado cortejo **RP - RL** / limitada cortesía **RAH** / limitado consejo **RB**
- 36 eran **RP - RAH** / era **RL - RB**
- 37 de su ciudad **RP - RAH** / de su República **RL** / desta ciudad **RB**
- 37 tan debilitada y enferma **RP** / tan enferma y dibilitada **RAH - RL - RB**
- 37-38 sus acompañados la llevaban de[1] brazo **RP** / sus acompañantes la llevaban de brazo **RAH - RB** / sus acompañantes la llevaban por el brazo **RL**
- 39 le dio **RP - RAH** / la dio **RL** / que la dio **RB**
- 40-41 habló de aquesta suerte **RP - RAH - RL** / habló las palabras siguientes **RB**
- 43 sembrando **RP - RAH** / sembrado **RL - RB**
- 44 me apoderé de la Marca Trevisana **RP** / me apoderé de la Marca Turbisana **RAH** / me apoderé de la mar, la Trevizana **RL** / me he apoderado de la Marca Trevisana **RB**
- 45 A la casa **RP - RAH - RL** / y la casa **RB**
- 45 del Friuli **RP** / del Frusi **RAH** / de Friuli **RL** / de Fruili **RB**

- 46 sus Archiduques tenían guerra **RP - RAH** / su Archiduque tenía guerra **RL** / sus Archiduques tenían guerras **RB**
- 47 y en Levante **RP - RL - RB** / en Levante **RAH**
- 48 Asia **RP - RAH - RB** / Asea **RL**
- 49 con el restante de Italia si Españoles no poseyeran **RP - RAH** / en lo restante de Italia si España no poseyera **RL** / y aun todo el resto de Italia si Españoles no poseyeran **RB**
- 51 la que dominó a Levante **RP - RAH** / la que dominó al Levante **RL** / la que domó a Levante **RB**
- 51 puso **RP - RL - RB** / poso **RAH**
- 51-52 a la potencia **RP - RAH - RB** / la potencia **RL**
- 52 y, finalmente, la que aspiraba **RP - RAH - RL** / finalmente la que aspiró aun **RB**
- 53 siento **RP - RAH - RL** / sintió **RB**
- 53 temo **RP - RAH - RL** / y temo **RB**
- 54 malas obras **RP - RAH - RL** / muy malas obras **RL**
- 55-56 de la especería **RP - RL - RB** / della y de su especería **RAH**
- 56 echarlos **RP - RB** / echarle **RAH** / echarles **RL**
- 56 el haber ayud[a]do **RP - RAH - RL** / en haber ayudado **RB**
- 57 de Cairo **RP** / del Cairo **RAH - RL - RB**
- 57 Cambaya **RP - RL - RB** / Bambaya **RAH**
- 58 artificios de artillería y fortificaciones **RP** / artifices de artillería y fortificaciones **RAH - RB** / socorros de artifices de artillería y con certificaciones **RL**
- 59 con su ruina, determiné de echar **RP** / *om.* determiné de echar **RAH** / como su ruina, determiné de echar **RL** / *om.* determiné echar **RB**
- 61 pretesto **RP - RL** / protesto **RAH - RB**
- 61 Uscoques **RP** / Escoceses **RAH** / Escoques **RL** / Escaques **RB**
- 62 con hacerme **RP - RAH - RB** / por hacerme **RL**
- 62 Goricia **RP - RAH** / Gorilio **RL** / Goriaria **RB**
- 63 de Tudescos; y con esta seguridad **RP - RAH** / de los Tudescos, con esta seguridad **RL** / tudescos y con esta seguridad **RB**
- 65 con encerrar en Alemania a Ferdinando **RP - RAH - RL** / *om.* **RB**
- 65 al Reino **RP - RL - RB** / al Rey **RAH**
- 66 quitándole **RP - RL** / quitándoles **RAH - RB**
- 66-67 les suelen ir de Alemanes **RP - RAH** / le suelen ir de Alemania **RL** / les suele venir de Alemania **RB**
- 67 dende Trieste a Pulla **RP** / desde trus de Apulla **RAH** / desde Trieste a Apulla **RL** / desde Suste a Pulla **RB**

- 67 Y, a costa **RP - RAH - RL** / y costa **RB**
- 68 gran crimen el mentir **RP - RAH - RL** / grande crimen mentir **RB**
- 69-70 aun he sustentado **RP - RAH - RL** / aun sustentado **RB**
- 70 del Monferrato **RP - RAH - RB** / de Monferrato **RL**
- 72 de levantar la baja Alemaña, unir la Francia **RP** / levantar la baja Alemaña, unir la Francia **RAH - RL** / levantar la baja Alemania y unir a Francia **RB**
- 73-74 o a las marinas de Sicilia o Calabria **RP** / o las marinas de Sicilia y Calabria **RAH - RL** / o a las marinas de Sicilia y Calabria **RB**
- 74 se entrara **RP - RAH - RL** / se mentrara **RB**
- 76 ni he podido **RP - RAH - RB** / ni podido **RL**
- 76 tomar **RP - RB - RL** / tomarle **RAH**
- 77 el bravo **RP** / del bravo **RAH - RL - RB**
- 77 pues le **RP - RAH - RL** / pues que le **RB**
- 78 recibirá **RP - RAH - RL** / recibiría **RB**
- 78 poner **RP - RAH - RB** / dar **RL**
- 79-80 y Inglaterra desea más enparentar **RP** / y Inglaterra más desea enparentar **RAH** / *om.* **RL** / Inglaterra más desea enparentar **RB**
- 81-82 cequíes [...] he dado a sus Bajaes de la Porta, dice no querer **RP** / cequíes [...] le he dado a sus Bajaes *om.*, dicen no quiere **RAH** / cequíes [...] he dado a sus Bajaes de la puerta, dice no quiere **RL** / cequíes [...] he dado a sus Bajaes de la puerta, dice no querer **RB**
- 82-83 lleno de rebeldes en Asia y sus confines tan trabajados de Persianos, pero **RP - RAH - RL** / llena de rebeldes Asia y sus confines y tan trabajados los Persianos, dice **RB**
- 83-84 la enviara a meterse en **RP - RB** / la enviara a meterse a **RAH** / la enviaría a **RL**
- 85-86 que de acometer **RP - RAH - RB** / que acometer **RL**
- 86 en cuidado **RP** / con cuidado **RAH - RL - RB**
- 87 plazas **RP** / islas **RAH - RL - RB**
- 88-89 débil, pobre y consumida **RP - RL** / pobre, débil y consumida **RAH - RB**
- 90-91 si empuña **RP - RL** / si enpeña **RAH** / enpuñó **RB**
- 91-92 los pensamientos del primer **RP - RAH** / los intentos del primer **RL** / los pensamientos del primero **RB**
- 92-93 al Austria el Friuli **RP - RL** / a la Austria el Friule **RAH** / Austria el Freyle **RB**
- 93 y que veo las armas **RP - RAH - RB** / y que *om.* de las armas **RL**
- 93-94 en el Piamonte **RP** / en Piamonte **RAH** / en Piemonte **RL** / de Piamonte **RB**

- 94 en formados escuadrones no se vuelvan **RP - RAH** / en formidables escuadrones no se muevan **RL** / en formados escuadrones no se me vuelvan **RB**
- 95-96 en el temor **RP** / con el temor **RAH - RL - RB**
- 96 el Duque de Osuna **RP** / que el Duque de Austria **RAH** / que el Duque de Osuna **RL - RB**
- 97 deseosísimo **RP** / deseosimo **R - RL - RB**
- 97 Don Pedro **RP** / a don Pedro **RAH - RL - RB**
- 97-98 con tal armada en el Adriático **RP - RAH - RL** / con el armada al mar Adriático **RB**
- 98-99 que, además de haber tomado dos galeazas y una galera llena de riquezas **RP** / que además de haberme tomado dos galeazas y una galera llena de riquezas **RAH** / que además de haberme tomado dos galeazas y una galera llenas de riquezas **RL** / y demás de haber tomado galeazas y una galera con muchas riquezas **RB**
- 100 más numerosa **RP - RAH - RB** / más poderosa **RL**
- 101 temerosos que **RP - RAH - RB** / temerosos de que **RL**
- 102-103 pues más vale morir esclavos **RP** / pues más vale vivir esclava **RAH - RB** / *om.* más vale vivir esclava **RL**
- 103 las guerras **RP - RAH - RL** / la guerra **RB**
- 104 ni en otros **RP - RB** / ni otros **RAH - RL**
- 104 ha estado **RP - RAH - RL** / no ha estado **RB**
- 106 domina, acudir **RP - RB** / dominia, acudir **RAH** / domina, a acudir **RL**
- 106-107 a representar la ingratitud de los Príncipes a quienes **RP** / a representarle la ingratitud de los Príncipes a quien **RAH - RL** / y representarle la ingratitud de los Príncipes a quien **RB**
- 107-108 estado **RP - RAH - RB** / cuidado **RL**
- 109-110 en el Piamonte, a las riberas de Garda **RP - RL - RB** / en Piamonte, a las riberas de Gardes **RAH**
- 111 a toda la Real Sala **RP - RAH** / a toda la Sala Real **RL** / a los que estaban en la Real Sala **RB**
- 112 se decifraron **RP - RAH** / se disfrazaron **RL** / se descifraron muchos **RB**
- 112-113 a quienes escritos llenos de adulación y fábulas habían **RP** / que estaban escritos con adulación y fábulas y les habían **RAH** / a quien escritos de adulación fabulosa habían **RL** / a quien escritos llenos de adulación y fábulas habían **RB**
- 114 lo cual **RP** / la cual **RAH - RL - RB**
- 116-117 osado entrar en estas délficas cuadras **RP - RAH** / osado a entrar en estas délficas cuadras **RL** / osado entrar en estas délficas salas **RB**
- 117 de tanta eminencia **RP** / con tanta eminencia **RAH - RB** / de tanta excelencia **RL**

- 118 sólo por esto se podría usar contigo **RP** / sólo por esto se pudiera usar contigo de **RAH** / sólo por eso se podrá usar contigo de **RL** / por sólo esto se podía contigo usar de **RB**
- 118 hubieras **RP - RAH - RL** / hicieras **RB**
- 119 responda **RP** / responder **RAH - RL - RB**
- 121 ganó a Otrento **RP - RAH - RB** / ganó a Trento **RL**
- 121 y te **RP - RAH - RL** / que te **RB**
- 122 te ligaste **RP - RAH - RL** / hiciste liga **RB**
- 123 se sabe que **RP - RL - RB** / se sabe pues que **RAH**
- 124 ¿A qué Tudescos has resistido? **RP - RAH** / ¿A qué tu deseosa has resistido? **RL** / ¿A qué tus deseos has resistido? **RB**
- 125 Alemanes **RP - RAH - RB** / de Alemania **RL**
- 125 *om. R* / tus confines **RAH - RL** / sus confines **RB**
- 126 Carlos Otavo, Rey de Francia **RP - RAH - RL** / Carlos Rey de Francia **RB**
- 126-127 los Alpes, te opusiste **RP - RL** / por los Alpes, te opusiste **RAH** / los Alpes, te pusiste **RB**
- 128-129 al tiempo de **RP - RAH - RB** / en tiempo de **RL**
- 129 poner en el **RP - RAH - RL** / poner el **RB**
- 130 entregara **RP - RAH - RB** / entregaran **RL**
- 133 los Papas, los Reyes Napolitanos, los Duques de Milán **RP - RB** / los Papas, los Reyes y Napolitanos, los Duques de Milán **RAH** / los Papas, Reyes napolitanos, Duques de Milán **RL**
- 133-134 de Romaña **RP** / de Romania **RAH - RL** / de la Romania **RB**
- 134-135 bien fue conocida **RP** / bien conocida **RAH - RB** / bien conocida fue **RL**
- 135 Papa **RP - AH - RL** / el Papa **RB**
- 136 Luis Duodécimo **RP - RAH** / Luis Décimo **RL** / Luis Undécimo **RB**
- 137 sólo con una batalla **RP** / sola una batalla **RAH** / con sola una batalla **RL - RB**
- 138 Franceses a la Geradada **RP - RAH** / a la Geradada Franceses **RL** / Franceses en la queradada **RB**
- 140 desde Génova hasta tus lagunas **RP - RB** / de Génova hasta tus lagunas **RAH** / desde tus lagunas hasta Génova **RL**
- 140 te hubieran quedado las ruinas **RP** / de ti hubieran quedado las ruinas **RAH - RB** / hubieran quedado ruinas **RL**
- 141 temes de Españoles **RP - RAH** / te temes de Españoles **RL** / temes a los Españoles **RB**
- 141 Don Ramón de Cardona **RP - RAH - RL** / don Ramón de Córdoba **RB**
- 142 tus faldas y a romper tu ejército a la Brenta **RP - RAH** / tus faltas y a romper tu ejército a las Brentas **RL** / tus faldas y a romper tu ejército a la Bretaña **RB**

- 144-145 lo que se trataba **RP - RAH** / la que se trataba **RL** / se tractaba para tu castigo **RB**
- 144 Has significado **RP - RAH - RB** / significando **RL**
- 146-147 para echar de mí a los Españoles. La primera es haberte **RP** / a echar de mí a los Españoles y la primera es haberte **RAH** / a echar de mí a los Españoles y la primera haberte **RL** / para echar de mí a los Españoles; y la primera es haberte **RB**
- 147 contra quien **RP - RAH - RL** / contra lo cual **RB**
- 148 estendiese **RP - RAH - RL** / entendiese **RB**
- 149 o Venecia **RP - RAH - RL** / Venecia **RB**
- 149 dominaran **RP** / dominasen **RAH - RB** / dominaron **RL**
- 149 pudiera **RP** / si pudiera **RAH - RL** / si puedo **RB**
- 150-151 de Longobardos y Tudescos, de los Zarracenos **RP - RB** / de Longobardos y Tudescos, y de los Zarracinos **RAH** / Longobardos y Tudescos, de los Zarracenos **RL**
- 152 he estado **RP - RAH - RL** / ha estado **RB**
- 152 teniendo por primogénito **RP - RL** / teniendo por protector **RAH** / después que tiene por protector **RB**
- 154 en qué tiempo **RP - RL** / qué tiempo **RAH - RB**
- 154 *om.* **RP** / Romano ha sido más venerada y libre de tiranos sus estados **RAH - RL - RB**
- 154 *om.* **RP** / que después que los Españoles le anparan **RAH** / que después que Españoles los amparan **RL** / que después que Españoles les anparan **RB**
- 154 *om.* **RP** / cuando he tenido menos guerras civiles, y han estado mis Príncipes más pacíficos **RAH - RL - RB**
- 155 conpone **RP - RL - RB** / pone **RAH**
- 155-156 lo que tiene **RP** / de lo que tiene **RAH - RL - RB**
- 157 mejoraban su fortuna **RP - RAH** / mejorada su fortuna **RL** / mejoraban su partido y fortuna **RB**
- 159 o los Emperadores Alemanes **RP - RAH** / los Emperadores de Alemania **RL** / o los Emperadores de Alemania **RB**
- 159 a pisar **RP - RAH - RB** / pisan **RL**
- 160 esta estimación, estas riquezas sólo del amparo de España **RP** / esta estimación y estas riquezas sólo del amparo de España **RAH** / y esta estimación y riqueza sólo del amparo de España **RL** / esta estimación, estas riquezas sólo de España **RB**
- 161 que no te ayudan los Ultramontanes **RP - RAH** / no te ayudan los Ultramontanes **RL** / que no te ayudan los Tramontanos **RB**
- 161-162 dinero, y no consejos, y crees **RP** / y no consejos, crees **RL** / dineros y no consejos, y cree **RAH - RB**

- 163 no son **RP - RAH - RB** / no sean **RL**
- 164 Duéleste **RP - RL - RB** / duélete **RAH**
- 164-165 pues lo propio **RP - RAH** / que lo mismo **RL** / que lo propio **RB**
- 165-166 mil veces las puertas a Franceses **RP - RAH** / las puertas mil veces a Franceses **RAH** / las puertas al Francés mil veces **RB**
- 166 representaban **RP - RAH** / representaran **RL - RB**
- 167 del Rey Apolo **RP - RAH - RL** / del Rey de Apolo **RB**
- 168 armada española **RP - RAH - RL** / armada de España **RB**
- 168 tus mares **R - RB** / sus mares **RAH** / tus manos **RL**
- 169 tan **RP - RAH - RL** / tus **RB**
- 171 Venecia **RP - RL - RB** / o Venecia **RAH**
- 171 se ha vuelto Nínive **RP - RB - RAH** / se ha vuelto una Nínive **RL**
- 172 tus clarísimos Viejos **RP - RAH - RB** / tus clarísimos vuxos **RL**
- 173 cortas **RP - RAH - RB** / pocas **RL**
- 173 estando **RP - RL - RB** / estado **RAH**
- 174 mi parecer **RP - RAH - RB** / a mí parecer **RL**
- 174 que me lib(ra)sen **RP - RAH - RB** / de la que me librasen **RL**
- 177 con esto dio fin la Reina **RP - RL** / en esto dio fin la Reina **RAH** / con esto dio fin a la Reina **RB**
- 177 llevando la indignación **RP - RAH - RB** / llevando consigo la indignación **RL**
- 177-178 los ánimos de todos Príncipes Cristianos **RP** / los ánimos de todos los Príncipes Cristianos **RAH - RL** / *om.* de todos los Príncipes Cristianos **RB**
- 179 habiéndosele **RP - RL - RB** / habiéndoseles **RAH**
- 180 amancebada **RP - RL - RB** / amancebada **RAH**
- 180-181 secretas de Calvinistas y Luteranos **RP - RAH - RL** / *om.* de Calvinistas y de Luteranos **RB**
- 181 clementísimo **RP - RL** / prudentísimo **RAH** / piadoso **RB**
- 186 el Rey Felipo Segundo **RP - RAH - RL** / el Rey don Filipo Segundo **RB**
- 186-187 para otra ocasión **RP - RL - RB** / para otra mejor ocasión **RAH**
- *om.* **RP - RL - RB** / Con esto se acabó la junta, y Apolo mandó que todos los Príncipes y Repúblicas se fuesen a sus estados, pues ya estaban informados de las cosas de Venecia, tan deseada su venida, como el gozo de verla castigada conforme a sus insolencias y atrevimientos. Estase aguardando últimamente el suceso de su sentencia, para lo cual cada uno de los Príncipes agraviados pretende hacer su diligencia, por medio de sus procuradores y del fiscal de la Sagrada Junta **RAH**
- 188 Las verdades son notorias no cabe en ellas pasión **RP - RL** / *om.* **RAH - RB**

IL RITRATTO NEL RITRATTO.
METAPITTURE BURLESCHE NELLA GALLERIA DI QUEVEDO

L'interesse quevedesco per il mondo delle arti figurative si misura nella sua poesia anche in rapporto al frequente ricorso al motivo del ritratto, presentato dalle più diverse sfaccettature ed espressione di un'ampia gamma di modelli e soggetti, che contribuiscono a creare un'affollata galleria di personaggi. L'inclinazione del poeta verso la pittura è da mettere in primo luogo in relazione con la sua passione per il collezionismo di quadri¹, resa nota anche dalle pagine del suo testamento², a cui si aggiungono i timidi e poco conosciuti suoi tentativi pittorici, che pare non ebbero alcun seguito. Un suo nemico, probabilmente Góngora, volle prendersi gioco dei goffi virtuosismi artistici del collega, lanciando strali velenosi:

¿Quién se podrá poner contigo en quintas,
despues que de pintar, Quevedo, tratas?
Tù escribiendo ni atas, ni desatas,
i assi haces lo mismo quando pintas.

Poesia i pintura son distintas,
i ambas cosas en ti son poco gratas,
pidiendo tuertos ojos, cojas patas,
satiras varias i diversas tintas.

Imita al mismo Ovidio, al mismo Apeles;
tu pintura sera qual tu poesia:
bajos los versos, tristes los colores.

¹ Un interesse per il collezionismo rivelato, fra l'altro, dal sonetto Bl 602, nel quale l'autore rivolge un'invettiva contro il pittore Cajés. L'epigrafe di González de Salas («A la ballena y a Jonás, muy mal pintados, que se compraron caros y se vendieron baratos») ci informa dell'acquisto di un quadro del menzionato artista da parte di Quevedo, qui nei panni di uno scontento collezionista. Tutti i riferimenti alla poesia di Quevedo sono tratti dall'edizione che segue: F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. J.M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, IV vols. = [Bl]

² Da alcuni frammenti del documento, pubblicati da Jauralde Pou (cfr. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 855-58), si desume l'importanza che Quevedo, ormai prossimo alla morte, attribuiva agli oggetti d'arte ed ai quadri in suo possesso: ci sorprende, in questo caso, che sia molto più scarso il riferimento ai libri della sua preziosa biblioteca.

Veremos en tus tablas i papeles
 ser igual el poder i la osadía
 de los malos Poetas i pintores³.

Dato il gran numero di ritratti che la poesia di Quevedo offre al lettore e l'ambiguità stessa di una parola con cui modernamente designamo qualsiasi opera, visiva o letteraria, che riproduca l'aspetto di una data persona, è forse necessaria una breve premessa terminologica che possa illuminare il valore polisemico di «ritratto». La definizione del *Tesoro de la Lengua Castellana* di Covarrubias ci fornisce degli spunti interessanti, perché perfettamente calati nel periodo storico di cui ci occupiamo:

La figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hacía con más perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por las cuales y por los reversos de las monedas, tenemos hoy día noticia de las efigies de muchos príncipes y personas señaladas⁴.

I due concetti fondamentali che emergono sono, da un lato, la capacità del ritratto non tanto letterario, quanto visivo, di prolungare la memoria del personaggio rappresentato, dall'altro, il fatto che quest'ultimo appartenga al rango delle *personas señaladas*.

L'interesse sull'argomento era assai vivace nel *siglo de oro*, soprattutto se teniamo conto che molti esponenti della cultura presero parte ad una serie di *pleitos* in favore della pittura, indirizzati alla difesa del valore di questa disciplina, da annoverare tra le arti liberali, e polemici verso l'obbligo imposto ai pittori di pagare la cosiddetta *alcabala*⁵.

³ Cfr. L. de Góngora, *Sonetos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, sonetos apócrifos, LXI, pp. 657-58. (Al v. 1 introduco il punto interrogativo di apertura). Orozco Díaz commenta a tal proposito: «Y, por otra parte, encontramos al poeta que se ensaya en el arte de la pintura, como Quevedo, de cuyos intentos pictóricos se burlaba Góngora, y sobre todo Lope, que como pintor de oficio hasta tuvo su estudio para practicarla.» (Cfr. *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, ed. facsimil, Granada, 1989, p. 40). L'informazione è riportata anche da José María Balcels nel suo commento della *silva* «Al pincel»: «don Francisco gozó del arte pictórico hasta el punto de ejercitarse repetidamente en él» (cfr. F. de Quevedo, *Antología Poética*, ed. J.M. Balcels, Orbis Fabbri, 1997, p. 64).

⁴ Cfr. S. de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. F.C.R. Maldonado, revisada por M. Camarero, Madrid, Castalia, 1994, s.v.

⁵ Il termine *alcabala* indica un tipo specifico di tassa applicabile ai contratti di compravendita. Sulla dibattuta questione giuridico-culturale si faccia riferimento a J. de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura: que es liberal, de todos derechos, no inferior a los siete que comunmente se reciben*, Madrid, L. Sanchez, 1626 e

Passiamo allora in rassegna, partendo un po' più da lontano, alcune tra le opinioni di quei trattatisti-artefici – ragguardevole esempio del connubio scrittura-arti figurative –, che rappresentarono dei punti di riferimento per molti autori spagnoli barocchi, e poterono influenzare lo stesso Quevedo⁶.

Ricordiamo in primo luogo il merito che nel Cinquecento, Giorgio Vasari e Francisco de Holanda, quest'ultimo artista amico di Michelangelo, riconoscono al ritratto: il primo ne decreta l'importanza a partire dall'impostazione data alle sue celebri *Vite*⁷; il secondo gli dedica un intero dialogo («Del sacar por el natural»)⁸, specificamente legato allo studio ed alla definizione della «dotrina del retratar». Tuttavia, pur conferendo immenso valore a questo strumento d'arte, Holanda manifesta la convinzione, più tardi riproposta da Vicencio Carducho, ed evidente nella definizione di ritratto data da Covarrubias, che «solamente los claros Príncipes y Reyes o Emperadores merecen ser pintados»⁹. In palese contrasto con la posizione di Carducho, rafforzata dall'opinione ancora più estrema dell'artista fiorentino, secondo cui «los grandes y eminentes Pintores no fueron retratadores»¹⁰, appare l'ideologia del contemporaneo Francisco Pacheco, (celebre per la parentela acquisita con il pittore Velázquez e per essere stato suo illuminato maestro), il cui pensiero, nonostante una componente tradizionalista espressa in alcuni suoi quadri, si mostra in effetti estremamente aperto alle potenzialità espressive del ritratto in tutte le sue sfaccettature, sia

V. Carducho, *Memorial informatorio por los pintores*, contenuto nei suoi *Diálogos de la pintura*, segunda edicion que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dió á la estampa su autor en 1633, en la que se reproducen en fac-simil todas sus láminas, D.G. Cruzada Villaamil, Imprenta de M. Galiano, 1865, pp. 369 e ss.

⁶ Si legga, a tal proposito, l'articolo di Paul Aström in cui si dimostra che una delle copie a stampa di *De veri precetti della pittura* (1587), opera del pittore e trattatista faentino Giambattista Armenini, era stata acquisita nella biblioteca quevedesca. Si tratta di un raro esemplare della *princeps*, conservato al Museo di Belle Arti di Budapest, che mostra sotto il titolo della pagina di apertura, la firma ben visibile di don Francisco de Quevedo y Villegas (cfr. «Un volume de la bibliothéque de Quevedo», *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts*, 15, 1959, pp. 34-38).

⁷ Cfr. *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architettori. Scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto aretino [...] Con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti. Dall'anno 1550, infino al 1567*, Firenze, Giunti, 1568, 2 vols.

⁸ Il dialogo è contenuto in *Da pintura antigua*, del 1548. La versione castigliana, realizzata dal pittore Manuel Denis, risale al 1563. L'edizione moderna che utilizziamo è: *De la pintura antigua*, ed. E. Tormo, Madrid, J. Ratés, 1921, 1, p. 253.

⁹ Cfr. *Del sacar por el natural*, 1, p. 255.

¹⁰ Cfr. *Diálogos de la pintura*, IV, p. 127.

grafiche che letterarie, attraverso la contemplazione di una gamma infinita di soggetti¹¹.

Aggiungiamo che nel *siglo de oro* il ritratto è paragonabile ad un sistema di segni, un linguaggio intelligibile superficialmente anche dalla massa, la cui decodifica a livello più profondo, tuttavia, permette agli iniziati di aggiungervi il significato di cui sono portatori alcuni oggetti-simbolo, che sogliono corredare la rappresentazione di base. Lo si può affermare pure dell'opera di Quevedo, in cui un piccolo dettaglio, un colore, un accessorio forniscono al destinatario indizi di lettura per conoscere l'età del soggetto, la classe di appartenenza, la condizione economica, l'atteggiamento, nello scrittore, di elogio o di satira¹².

L'operazione «pittorica» compiuta da Quevedo appare assai complessa e sfaccettata, dal momento che le numerose modalità di esecuzione tecnica gli danno l'opportunità di esprimersi attraverso esperienze multiformi, coincidenti e contraddittorie: il ritratto può allora valere come esaltazione dell'individualità regia, come mezzo per conservare la memoria di un personaggio illustre e prolungarne la fama dopo la morte (si faccia riferimento, in particolare, alle muse *Clío* e *Melpómene* del *Parnaso Español*, 1648), in molti casi diviene espediente letterario per creare una tipologia, sovente in negativo, in altri si trasfigura in vera e propria essenza vitale, sulla linea del *topos* del *living portrait*¹³, di anti-

¹¹ Così come Carducho, anche Francisco Pacheco rientra a pieno titolo nel paradigma del pittore-letterato. Tra le sue opere la più rinomata è proprio il *Libro de descripción de verdaderos retratos*, nella quale l'intento di redigere una concisa biografia degli spagnoli più illustri del suo tempo si associa al desiderio di rappresentare, attraverso un geniale ritratto grafico, le fattezze fisiche di quei protagonisti. Tra di essi, il n. 48, è molto probabilmente il ritratto di Francisco de Quevedo: purtroppo esso risulta carente di elogio scritto, presente in altri casi (cfr. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. P.M. Piñero - R. Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, p. 345). Quevedo ricorda Pacheco in un frammento della *silva* «Al pincel», in cui elogia proprio la tecnica impiegata dall'artista nel *Libro de retratos*: «Pacheco, con el lápiz ingenioso, / guarda aquellos borrones, / que honraron las naciones, / sin que la semejanza / a los colores deba su alabanza, / que del carbón y plomo parecida / reciben semejanza y alma y vida» (cfr. Bl 205, versione D. Nel primo verso citato inserisco «lápiz» al posto di «lápiz»).

¹² Per dare un esempio, scegliamo il sonetto Bl 215 («A un retrato de don Pedro Girón, Duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado y grabadas de oro las armas»), nel quale l'immagine di Osuna, amico e protettore di Quevedo, viene dotata dal poeta, quasi in competizione con il ritrattista, del cromatismo e degli attributi descrittivi già tradotti iconograficamente da Guido Reni al momento della realizzazione del quadro. Fin dall'epigrafe si desume l'atteggiamento di encomio del poeta ed il riferimento alle qualità di valoroso combattente per la corona, possedute dal duca.

¹³ Il *topos* del ritratto che prende vita, che si lega all'immagine del «pincel, competidor valiente de la Naturaleza», protagonista della *silva* «Al pincel» (Bl 205), è in particolar mo-

ca memoria; può infine trasformarsi in autoritratto, strumento di finzione autobiografica per la scoperta delle varietà del mondo.

È sulla strada tracciata da Pacheco che si indirizzano le scelte letterario-iconografiche dello scrittore che, in linea con la direzione seguita pochi anni dopo, in campo pittorico, da Diego Velázquez, e contro quei teorizzatori del suo tempo che riservavano questa modalità espressiva ai soli personaggi di spicco ed autorità, coltiva accanto a ritratti di personaggi illustri elogiati con stile iperbolico, «pitture» e caricature di sconosciuti plebei. In molte zone della sua poesia, come in diverse opere in prosa, prime fra tutte il *Buscón*, i *Sueños*, *La Hora de todos*, assistiamo alla compenetrazione tra elementi letterari e visivi del ritratto¹⁴ ed al netto rifiuto del principio secondo cui questa tecnica stia al servizio dei soli personaggi degni di nota. È così che nel campo specifico dell'espressione satirica, seguendo l'innovazione narrativa dell'anonimo autore del *Lazarillo*, Quevedo rompe con il canone dell'autorità del soggetto, lasciando spazio a modelli privi di rango e di fama: il ritratto diviene allora per l'autore lo strumento per eccellenza della sua satira pungente¹⁵, mezzo appropriato per denunciare in modo dissacratorio alcune categorie di personaggi, per la verità non sempre di basso grado sociale, e momento per comunicare al lettore la sua volontà di deformazione «esperpentica» *ante litteram*¹⁶.

do impiegato dal poeta in una serie di sonetti eroico-celebrativi appartenenti, secondo l'originaria partizione del *Parnaso*, alla musa *Clio*, (Bl 211, 212, 215, 220); è inoltre diffuso in altre importanti sezioni, da quella religiosa (Bl 199), a quella amorosa (Bl 364, 507), oltre che, come vedremo, in quella satirica. Per ampliare il tema da una prospettiva storica si possono leggere: M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992; S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Bari, Laterza, 1998.

¹⁴ Sull'argomento si può far ricorso a E. Orozco Díaz, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo», *Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, pp. 417-54.

¹⁵ L'argomento è trattato con dovizia di riferimenti testuali da James Iffland in *Quevedo and the grotesque*, London, Tamesis Books, 1978.

¹⁶ L'«esperpento», divenuto vero e proprio genere letterario agli inizi del Novecento con Ramón del Valle Inclán, aveva – a detta dello stesso drammaturgo – in Quevedo per il campo letterario, ed in Goya per quello pittorico, i due più autentici precursori (si confronti, a tal proposito, l'intervista rilasciata da Valle Inclán a Gregorio Martínez Sierra e riportata, attraverso alcuni frammenti, da E. Carrilla in *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 23). Sulle peculiarità della tecnica esperpentica, applicabile a molti ritratti satirici quevedeschi, sono gli stessi personaggi di *Luces de Bohemia* (1920) a parlare: «El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato [...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] Las imágenes más bel-

Ma veniamo, più nello specifico, al sottogenere del ritratto letterario satirico, che occupa nella produzione in verso quevedesca un posto di assoluto rilievo. Data la vastità di questo ambito ed i numerosi studi su di esso compiuti e avviati, limitiamo ulteriormente la scelta a quei ritratti che, oltre a svelare il connubio tra parola ed immagine, popolano un piccolo *corpus* di testi poetici (Bl 630, 631, 632, 633, 634) – ancora poco studiato nella sua unità e coesione – in cui l'autore inscena un doppio ritratto, uno poetico ed uno realmente pittorico, quest'ultimo inteso come una sorta di metaritratto con funzione burlesca.

Questi componimenti riflettono in pieno, e dall'ironica prospettiva del poeta, la moda imperante del ritratto, che arrivò a trasformarsi, come accennato, in una costante del costume, anche presso i gradini più umili della gerarchia sociale¹⁷. Ci accorgiamo subito che i soggetti sono ben assortiti; da un lato Quevedo ritrae alcuni rappresentanti di una professione: dal fornitore d'olio (630) al pasticciere (631), all'oste (634), dall'altro, e comunque non in contrapposizione, presenta due figure più genericamente delineate, un vecchio dai capelli tinti con velleità giovanili (632) ed una dama dalle dubbie origini (633), pezzi forti, questi ultimi, del suo repertorio satirico-burlesco. Una volta messi in campo i personaggi e creata una piccola galleria di «pitture», la volontà dell'autore appare quella di deriderne con cinismo i tentativi, veri o presunti¹⁸, di farsi immortalare per tramandare ai posteri un'immagine falsa di sé.

In quanto alla tecnica compositiva del primo ritratto, quello tracciato dalla penna del poeta, si nota che Quevedo realizza la gamma di soggetti utilizzando un procedimento simile a quello della poesia seria: in particolare, il tratteggio della figura parte dalle sue prerogative fisiche, per

las en un espejo cóncavo son absurdas» (cfr. *Luces de Bohemia*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 168-169).

¹⁷ «[...] el hecho [...] de gustar de retratarse, debió de partir de actitudes estéticas intelectualistas y de minorías sociales selectas de nobles y alta burguesía hasta hacerse moda, y como toda moda ir descendiendo e imponiéndose, por seguir a la clase dominante, hasta invadir sectores sociales más modestos [...] Se creó una actitud psicológica que se recreaba en la contemplación de sí mismo viéndose personaje del cuadro. A la misma razón se debe la importancia del autorretrato en el Barroco, y de la biografía y autobiografía en Literatura» (cfr. E. Orozco Díaz, *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, p. 24 e p. 180).

¹⁸ A proposito della poesia 630, dedicata ad un *pastelero*, Fernando Gómez Redondo sostiene che «el poema finge la descripción de un retrato» (cfr. F. de Quevedo, *Obra poética. Antología comentada*, ed. F. Gómez Redondo, Madrid, Alhambra Longman, 1995, p. 171): in questa sede non ci interessa dimostrare se il ritratto pittorico sia reale o inventato, quanto al contrario sottolineare la trovata ingegnosa di tratteggiare un metaritratto costituito di elementi a contrasto.

arrivare a definirne, più o meno dettagliatamente, gli elementi morali. La differenza sta nei risultati: il processo di degradazione qui impiegato si contrappone, nei componimenti seri, a quello di incondizionata celebrazione, anche se in alcuni momenti dettata dalla circostanza.

Nella serie si registrano poi due costanti di contenuto degne d'attenzione: del pittore del secondo ritratto non si rivela mai il nome o l'identità, ed anche i personaggi immortalati rimangono completamente anonimi, si riducono a modelli tipologici senza vita propria. Nei ritratti pittorici o scultorei della poesia eroica Quevedo menziona, al contrario, artisti del calibro di Tiziano, Giambologna, Pietro Tacca, Guido Reni, Pedro Díaz Morante¹⁹, i cui corrispettivi modelli rispondono ai nomi di sovrani o importanti favoriti: da Filippo III a Filippo IV, al duca di Osuna.

Notevoli sono i punti di contatto, nel nostro *corpus*, tra i versi di apertura e quelli finali: nell'*incipit* il poeta utilizza in successione, e contrariamente a molte altre poesie di natura burlesca, un serie di deittici improntati alla visualità²⁰ (630, «Este que, cejjunto y barbinegro», v. 1; 631, «Éste, cuya caraza mesurada», v. 1; 632, «Este que veis leonado de cabeza», v. 1; 633, «Esta que está debajo de cortina», v. 1; 634, «Este que veis hinchado como cuero», v. 1) che richiamano in modo diretto l'attenzione del destinatario, come se questi vedesse già conclusi ed appesi alla parete i ritratti. La scelta della deissi implica inoltre la creazione di un finto interlocutore testuale che rievoca l'immagine del *caminante*, *pasajero*, *curioso*, assai frequente nella poesia elegiaca funebre²¹.

¹⁹ I componimenti in questione sono i seguenti: 205, intitolato «Al pincel», in cui, tra i tanti pittori, si menziona Tiziano ed il suo ritratto della sultana Rosa Solimana; 211 e 212, dedicati alla statua equestre di Filippo III, iniziata da Giambologna e portata a termine da Pietro Tacca; 215, intitolato al dipinto del duca di Osuna in armi, realizzato da Guido Reni; 220, sul ritratto di Filippo IV, effettuato con un solo tratto di penna dal calligrafo Pedro Díaz Morante.

²⁰ Si aggiungano altri indizi linguistici spaziali disseminati nei testi poetici e da me segnalati in corsivo, in particolare nei numeri 631 («[aunque lo veis *aquí* tan limpio y lucio / ved lo que el rostro engaña]», vv. 18-19), 633 («Y esto que veis pintado *aquí* [...]», v. 58) e 634 («Retratóse con calza y gorra [...] / [...] / y mandóse colgar en *esta sala*», vv. 29-31). Sul tema si può far riferimento al libro di I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1984, pp. 251-252.

²¹ L'*incipit* con funzione deittica è un'altra consuetudine dell'elegia funebre antica, riadattata, nel Barocco, a molti componimenti poetici; tra di essi spicca un gruppo di poesie funerarie quevedesche (Bl 246, 253, 268, 269). A proposito di un sonetto sepolcrale di Góngora che riproduce lo stesso modello formale nell'*incipit* («Esta que admiras fabrica [...]», v. 1) si legga G.C. Marras, «Dall'oggetto referenziale all'oggetto poetico», *Studi Ispanici*, 1994/1996, 1997, pp. 196-197. Per ampliare l'argomento si faccia riferimento a: J. Pérez de

Nei versi conclusivi si allude, invece, attraverso una gamma variegata di sentenze acute e concentrate, alla falsità delle immagini deputate ai pittori, giocando sul tema dell'illusorietà dell'apparenza. Vediamo più in dettaglio alcuni di questi parallelismi strutturali.

Nel numero 630 si parte dall'abituale elencazione delle caratteristiche fisiognomiche del protagonista, tratteggiate con ironia dalla tavolozza del poeta, tutta improntata su toni scuri («cejjunto y barbinegro, / cornudo de mostachos, / lóbrego de color y anohecido»), per arrivare a toccare alcuni *topoi* della satira quevedesca, che culminano nella rappresentazione del matrimonio come tomba dell'amore e della vita. Nell'ultima strofa compare il secondo ritratto: la forza e la baldanza, con cui l'*obligado del aceite* è intenzionato a presentarsi ai posteri, si capovolgono completamente nell'interpretazione di Quevedo, che si prende gioco del travestimento da Achille armato voluto dall'interessato, maschera che male si accompagna con la sua magrezza e fragilità emotiva:

Mandóse retratar hecho un Aquiles,
trocando en las manoplas los candiles.
Y como es flaco, fue pintarle yerro,
pues en él retrataron un cencerro;
y es pintura muy propia y verdadera:
güeso de dentro y hierro por defuera²².

Lo stesso schema, con qualche piccola variante nei versi conclusivi, si ripete in altre tre poesie della serie, dedicate ad altri «professionisti» del mestiere, rispettivamente un pasticciere, un anziano «tinto» ed un oste.

Nel numero 631, il cui testo è tutto improntato alla caricatura del *pastelero*, si gioca sulla repulsione che alcuni tratti fisici del personaggio suscitano nel lettore che, dato il linguaggio diretto e pittoresco, ha nuovamente la sensazione di avere il ritratto di fronte agli occhi. Con ancora maggior cattiveria la satira del poeta si sposta poi sull'attività del protagonista, che vive e lavora nella sporcizia e con la più macabra promiscuità di ingredienti: «que en su tiempo no hubo perro muerto, / rocines, monas, gatos, moscas, pieles, / que no hallasen posada en sus pasteles»²³. Al momento di concludere il quadro letterario si fa riferi-

Montalbán (ed.), *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, edición crítica, estudio y notas de E. Di Pastena, Pisa, ETS, 2001.

²² Bl 630, II, p. 105, vv. 19-24.

²³ Bl 631, II, p. 106, vv. 10-12. L'abitudine di mutilare i corpi dei condannati a morte e

mento al desiderio dell'ignoto pasticciare di farsi immortalare in un dipinto: in questo caso lo scrittore mette in guardia l'osservatore dagli inganni di un'immagine che potrebbe non rispecchiare la realtà:

Mandóse retratar: ved con cuidado
lo que va de lo vivo a lo pintado²⁴.

Nella poesia successiva il bersaglio è un vecchio «negro de barba y rojo de mostachos», che usa la tintura illudendosi di apparire più giovane e prestante agli occhi degli altri. È un altro topico della produzione satirica quevedesca che qui l'autore arricchisce con l'introduzione di una parodia delle qualità morali del soggetto. In questo ritratto Quevedo lascia più spazio alle caratteristiche comportamentali, esempio di degradazione a tutti i livelli («avariento y logrero, / borracho y maldiciente, / enemigo de Dios y de la gente, / amigo solamente del dinero»²⁵): sono tratti che confermano ulteriormente il disprezzo della fisicità dell'anziano. Nell'ultima parte compare di nuovo il secondo ritratto, quello che il fatuo protagonista, in accordo con i dettami della moda del tempo, ha voluto commissionare: esso è così veritiero da sembrare più vivo del modello, tuttavia è un *living portrait* in negativo, perché la Natura non lo approva, deridendone le fattezze. Ne deriva un falso dipinto, come falsi e tendenziosi sono i propositi del *viejo teñido*:

Retratóse, y ha sido
el retrato tan vivo y parecido,
que, por última hazaña,
hasta pintado, a quien le mira engaña²⁶.

Il contesto non cambia nel componimento successivo, che si con-

di esporli all'entrata delle città, come monito per i viandanti, unita a conseguenti episodi di cannibalismo, è descritta da Quevedo in un passo del *Buscón*, nel quale lo zio di Pablos, boia di professione, allude all'usanza dei pasticceri di riempire con le carni dei morti i loro dolci: «Hícele cuartos y dile por sepultura los caminos. ¡Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo mesa franca a los grajos! Pero yo entiendo que los pasteleros de la tierra nos consolarán acomodándole en los de a cuatro» (cfr. *El Buscón*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1990, I, 7, p. 132). La burla macabra de «los de a cuatro», sfogliatine ripiene di carne di pessima qualità, pagate solamente «cuatro cuartos o maravedís», viene ripresa nel romanzo alcune pagine dopo: «parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro, y tomando un hisopo, después de haber quitado los hojaldres, dijeron un responso todos con su requiém aeternam, por el ánima del defunto cuyas eran aquellas carnes» (cfr. *El Buscón*, ed. cit., II, 4, p. 165).

²⁴ Bl 631, II, p. 106, vv. 25-26.

²⁵ Bl 632, II, p. 107, vv. 17-20.

²⁶ Bl 632, II, p. 107, vv. 25-28.

centra su un'immagine satirica al femminile, quella di una dama licenziosa ed ammaliatrice, in realtà figlia di un conciatore e di una zingara. Proprio alla fine della poesia al ritratto letterario, steso a tinte picaresche attraverso una cronistoria delle dubbiose origini della donna, si aggiunge il riferimento ad un artista, rigorosamente anonimo, che ne dipinge un ritratto posticcio: «Y esto que veis pintado aquí y postizo, / se lo hizo un pintor que se lo hizo»²⁷.

Non meno interessante e ricco di spunti, a proposito dello sdoppiamento delle figure, è infine la poesia dedicata «a un tabernero», oste dall'aspetto ripugnante e dal viscerale attaccamento al denaro, denominatore ricorrente di questo *corpus*. Sulla medesima linea delle ricordate, anche questa si apre con il ritratto letterario che parte dalla fissazione dell'aspetto fisico del soggetto per arrivare a delinearne, qui con dozzina di particolari, le prerogative morali, esagerate iperbolicamente in negativo:

Este que veis hinchado como cuero,
descansando la mano en un bufete,
tan crespo de copete,
siendo indigno botero,
hizo en Granada de vestir al vino,
y fue su ejecutoria
salvaconducto de cualquier cochino²⁸.

L'ultima parte del componimento Quevedo la riserva nello specifico ancora all'effigie dipinta, anche se in questo caso emergeva fin dall'*incipit* l'impostazione pittorica del ritratto, dovuta all'atteggiamento plastico della mano dell'oste sulla scrivania (v. 2, «descansando la mano en un bufete»). Nei versi conclusivi, come in una sorta di climax ascendente, mancante nelle altre poesie della serie, il poeta si diverte a fornire al destinatario indizi più consistenti sulla collocazione del quadro, arrivando così a menzionare la sala in cui è stato appeso e facendo finta che il lettore la osservi:

Retratóse con calza y gorra y bota,
reventando de gala,
y mandóse colgar en esta sala,
siendo alhaja debida a la picota²⁹.

Si può concludere dicendo che l'originalità di questo gruppo di

²⁷ Bl 633, II, p. 108, vv. 58-59.

²⁸ Bl 634, II, p. 109, vv. 1-7.

²⁹ Bl 634, II, p. 109, vv. 29-32.

componimenti, «contenitori» di ritratti nei ritratti, nasce dallo stridente contrasto tra l'immagine letteraria creata da Quevedo, di un realismo crudele che tende al grottesco, e quella che il committente vorrebbe che il pittore lasciasse sulla tela, iperbolica espressione di virtù straordinarie, nei fatti, illusorie ed ingannevoli. Il ritratto dipinto appare quindi come frutto adulterato, che non risponde ai canoni della perfetta imitazione della natura: il poeta sembra allora sostituirsi all'artefice, rimarcando la falsità dell'apparenza e rivendicando le proprie capacità di scelta e di giudizio estetico.

Beatrice Garzelli
Università di Pisa

IL TRAVESTIMENTO BURLESCO E LE «FORME LIBERE» D'ACCADEMIA

In un precedente lavoro sul travestimento¹ ho ricordato, *en passant*, il concetto di «forme libere del burlesco» con cui si designano, sulla scia degli studi genettiani², quei testi in cui l'autore «non si accanisce su specifiche vicende illustri ma si balocca con il patrimonio mitologico»³. In quest'ottica sembra legittimo definire tali, per esempio, i celebri sonetti di Hurtado de Mendoza, dove la favola mitologica non trova spazio se non come vaga allusione, come sfondo sbiadito da cui emerge il ritratto grottesco della progenie olimpica. Della stessa natura è tutta quella produzione «sperimentale» cinquecentesca che trova nelle rime del gruppo andaluso la sua più squisita espressione, ma che varca anche le soglie del Seicento per esprimersi, per esempio, con la voce del romancero⁴.

Limitare però questa modalità scrittoria ai prodromi della favola burlesca, a mio avviso, significa implicitamente attribuirle un carattere imperfetto, incompiuto. In realtà ritengo si possano includere in tale categoria alcuni testi seicenteschi d'occasione accademica che sembrano volersi affrancare dai meccanismi compositivi più convenzionali della favola burlesca, presentando storie e personaggi mitologici con tagli alternativi. È mia intenzione offrire in questa sede, a scopo esemplificativo, una piccola antologia di testi rari, corredati di un brevissimo commento. Nella trascrizione dei testi si opta per una modernizzazione dell'ortografia secondo i criteri adottati nell'edizione del *romance* di Colodrero de Villalobos⁵; si introduce una punteggiatura interpreta-

¹ «*Mentira pura de Baco y Erigone* di Miguel Colodrero de Villalobos. Introduzione, testo e commento», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Pisa, V, 2002, pp. 75-111.

² G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

³ C. Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi 1997, p. 43. Questa osservazione riguarda *Lo scherno degli dei* di F. Bracciolini (1618).

⁴ Sono celebri le *andanzas romanceriles* di Cupido e il tema di Cupido *denostado*. Cfr. A. Alatorre, «Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del Romancero Nuevo», *Estudios de Folklore y literatura dedicados a M. Díaz Roig*, México, 1992, pp. 337-390.

⁵ Cit.

tiva e si seguono le norme attuali per accenti e maiuscole. I versi vengono numerati di cinque in cinque, indicando in nota le correzioni di errori evidenti.

1. *A Ío cuando la desterró Juno poniéndola tábanos en la cola, transformada en vaca*

La reina de las diosas
de celos la altercaban picazones,
cosquillas venenosas
que inquietan más que sarna y sabañones,
5 aunque Jove a su pecho duro en celos
le da satisfacción por caramelos.
En vaca transformada,
mira a la que es a ella preferida,
por su orden guardada
10 de aquel que en muchos ojos tuvo vida,
con quien después Mercurio, astuto y fiero,
fue de tantos ojales botonero.
«O tú, ninfa encubierta,
por quien mi esposo olvida su familia,
15 – dice de celos muerta –
tú eres su siesta, yo soy tu vigilia,
y aunque en vaca el recato te transforma,
yo me tengo los cuernos, tú la forma».
Tábanos de Sodoma,
20 de circulares sitios sanguijuelas,
para vengarse toma,
que en su fuga le son vivas espuelas,
pues con sus agujijones le dan caza
con quien parece perro puesta maza.
25 Aquí el sermón encajo,
pues se me vino el cabe de paleta:
tú, mordaz, que a destajo
picas con agujijón que nos inquieta,
el curso no repitas, macho en noria,
30 que ni acá tendrás gracia, ni allá gloria.

(A. del Castillo Solórzano, in *Donaires del Parnaso, Primera parte*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, ff. 29v.-30r.)

L'oggetto di questa gustosa parodia è il mito di Io figlia del fiume Inaco, che, secondo il racconto ovidiano, viene sedotta da Giove e trasformata in vacca per sottrarla alla collera di Giunone. La consorte però, sospettosa, si fa regalare la giovenca e la mette sotto la custodia

di Argo, mostro dai cento occhi. Giove allora invia Mercurio ad uccidere il guardiano e liberare così la giovane. Giunone, addolorata, riveste con gli occhi di Argo la coda del pavone, uccello a lei consacrato e per vendicarsi fa perseguitare la giovenca dalle Erinni che la costringono a fuggire per il mondo intero.

La canzone di Castillo Solórzano ripropone la favola in forma analettica e sommaria centrandosi e focalizzando la sequenza della vendetta, condensata già nel titolo, secondo chiaro riferimento ad una versione del mito registrata da Pérez de Moya: «*toda su saña expendió en ella, poniéndole tábanos a la cola y las furias del infierno, como dice Virgilio*»⁶.

Il componimento si apre con la degradante comparazione tra gli effetti della gelosia di Giunone e la *sarna* e *sabañones*. Altra trovata giocosa chiude la prima strofa stabilendo un legame semantico tra il sintagma *pecho duro*, di valore bisemico, e gli effetti di *caramelos*: «*pasta hecha de azúcar cande con azeite de almendras dulces y otros ingredientes, que sirve para ablandar el pecho*» (*Aut.*).

Nella seconda strofa è invece l'evocazione di Argo a generare una metafora cosificante: gli occhi del mostro vengono definiti *ojales* e Mercurio, che li chiude con il sonno indotto dal suo caduceo, è un *botonero*. La figura della vacca invece non poteva non richiamare il motivo topico delle corna, introdotto con un gioco verbale dalla stessa Giunone.

La comicità si addensa nella penultima stanza che chiude il quadro mitologico: l'acutezza verbale di tono scatologico introdotto dalla personificazione burlesca dei tafani sodomiti e dal gioco dissociativo *circul-ares* viene seguito da una similitudine tra Io che corre furiosa con gli insetti attaccati alla coda e il *perro puesta maza*, immagine che rimanda chiaramente all'usanza carnevalesca di legare un osso o un palo alla coda dei cani (*Aut.*).

2. *Al toparse Menelao con Elena en el asalto de Troya*

- Después que el Paladión, siendo tarasca,
 en vez de caperuzas hombres pesca,
 en Troya, a media noche con la fresca,
 griegos vomita en una y otra vasca.
 5 Cual de vientos furiosos hojarasca
 asaltada se halla en leve gresca,
 así en Troya su gente poltronesca,

⁶ *Philosofía secreta*, ed. di Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, III, 11, p. 416.

- humo y centellas bebe, brasas masca.
 Menelao busca a Elena codicioso,
 10 en quien promete hacer cruel venganza,
 con la pasión y enojo enfurecido.
 Hallóla al fin, y díjola furioso:
 «¡Buena hacienda habéis hecho, buena lanza,
 volved, volved a casa, pan perdido!».
 15 Ilustre tal marido
 el sol que dora al capricornio y tauro,
 dando a su frente jarameño lauro. (Id., f. 34 r.)

Il sonetto con *estrambote* richiama l'arcinoto episodio narrato da Demodoco nell'*Odissea* (VIII, vv. 538-596): i greci, guidati da Ulisse e Menelao, penetrano con l'inganno del cavallo di legno nella città di Troia. Menelao uccide Deifobo, nuovo marito di Elena, e si precipita da lei con l'intenzione di riservarle la stessa sorte.

Al motivo del cavallo di Troia si sovrappone nel primo verso quello del Palladio, statua divina rappresentante la dea Pallade, che proteggeva la città di Troia finché non fu sottratta da Ulisse. L'epicità dell'episodio narrato si degrada nel ridimensionamento comico attuato a partire dal secondo emistichio, attraverso la metafora costumbrista della *tarasca*: un simulacro di serpente mostruoso, dalla bocca enorme, che veniva esposto durante le processioni del Corpus. L'usanza a cui si allude è ben documentata nella definizione di Covarrubias: «los labradores, cuando van a las ciudades, el día del Señor, están adobados de ver la tarasca y si se descuidan suelen los que la llevan alargar el pescuezo y quitarles las caperuzas de la cabeza». Il tono burlesco è fortemente alimentato dall'accumulazione di rime ridicole (*asca-esca*) delle quartine, dal cui gioco scaturisce la forma bizzarra dell'aggettivo *poltrón*.

Dopo aver annunciato nella prima terzina le intenzioni omicide di Menelao, l'autore gioca sull'inganno delle aspettative, introducendo espressioni popolari: *buena hacienda* («se dice cuando alguno hace algún yerro o disparate de que le puede resultar perjuicio o daño» *Aut.*); *buena lanza* («se dice del que no está en opinión de hombre bizarro y de valor» *Aut.*); *volved a casa pan perdido* («modo de hablar metafórico que se dice del que ha dejado su casa y se ha metido a holgazán y vagamundo» *Aut.*).

La chiusa del sonetto è invasa da un ironico tono celebrativo, introdotto dallo strategico *estrambote*: si allude alle corna di Menelao, sia nominando in modo letterale i segni zodiacali, sia attraverso il toponimo che, per antonomasia, evocava l'allevamento dei tori, la terra attor-

no al Jarama⁷. La malizia dell'autore si concentra e cristallizza nel paradosso dell'explicit: le corna, elemento di infamia, vengono assimilate metaforicamente e antitetivamente all'alloro, simbolo per eccellenza di onore e gloria.

3. *A la Luna*

En mi rabel de tres cuerdas
cantar quiero a doña Trivia,
dama nacida en Corvera
o en Redondela en Galicia.
5 De la señora su madre
muchos autores afirman
ser modelo de lanternas
con luces en la barriga.
De su buen alumbramiento
10 todos tenemos noticia,
pues despidió de su vientre
dos luminarias mellizas.
Nació la señora Delia
muy sutil en la puericia,
15 y entre caterva estrellada
vino a presidir tortilla.
Siendo estilo entre mujeres
hacerse de viejas niñas,
la que fue doña lunada
20 se convirtió en doña brizna.
Con la gente que la aplaude
ha mostrado su avaricia,
que allí se guarda la plata
y acá los cuartos nos libra.
25 Al caudal de sus galanes
siempre embiste de rapiña,
obligaciones que aumenta
contra su doncellería.
Ajustóse en sus empleos
30 con el galán de Siringa:
si por lo de hombre fue dama,
por lo de cabrón fue chiva.
De aquel pastorcillo amante
dicen que fue concubina,

⁷ Cfr. I. Arellano, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, EUNSA, 1984, pp.

- 35 y antojada por besarle
bajó del cielo en camisa.
Cumplir quiso con su antojo
aunque de bruces dormía,
y por cubrirse la boca
- 40 le besó en las pantorillas.
El no hacer cosa a derechas
ni me espanta ni me admira,
que tal efeto promete
la que comenzó en costilla.
- 45 Adiós, señora menguada,
que aunque os preciéis de sencilla
sois por la frente Cornelia,
por la espalda Catalina. (Id., ff. 97r.-98r.)

La costruzione parodica di Castillo Solórzano si basa sulla fusione di due tradizioni mitologiche che riconoscono – l’una in Selene, l’altra in Diana – la personificazione della luna. Già nel Cinquecento questa combinazione mitica aveva ispirato alcuni sonetti graffianti come quelli di Hurtado de Mendoza (*Señora, la del arco y las saetas; A vos, la cazadora gorda y flaca*⁸) e di Alcázar (*Baja del alta cumbre en que te has puesto*⁹).

In apertura del *romance* viene inquadrata la natura triforme di Diana: l’autore crea una buffa corrispondenza tra il soggetto e lo strumento del canto, richiamando maliziosamente anche l’altra accezione di *rabel* con cui «festiva y familiarmente se suele llamar al trasero con especialidad hablando con los muchachos» (*Aut.*). Conia inoltre il nome *Trivia*, derivato dal sostantivo *trivio*, che indica il punto d’incrocio di tre strade. Gli elementi burleschi si susseguono e addensano nel testo: il gioco toponimico dei vv. 3-4, prima allusione alle due fasi lunari; la metafora cosificante di Latona dei vv. 7-8: come madre di Apollo e Diana, i due maggiori astri, si identifica con una lanterna; i *chistes* dilogici dei versi 9 (*alumbramiento*: parto/illuminazione), 12 (*mellizas*: gemelle/«cierto género de salchichones hechos con miel, de donde tomaron el nombre» *Aut.*) 15 (*estrellada*: riferimento agli astri e alle uova), 24 (*cuartos*: fasi lunari/monete di rame). I versi 13-20 rappresentano, attraverso una coppia di immagini grottesche, l’alternarsi delle fasi lunari: risalta in particolare l’antitesi dei vv. 19-20, dove *lunada* è «el anca y muslo del animal. Por antonomasia se entiende el puerco» e *brizna*

⁸ D. Hurtado de Mendoza, *Poesía erótica*, ed. di I. Díez Fernández, Málaga, Aljibe, 1995, n. 12-13.

⁹ B. del Alcázar, *Poesías*, ed. di F. Rodríguez Marín, Madrid, Real Academia Española, 1910, pp. 144-145.

«una parte muy pequenita y delgada de carne que suele quedarse al tiempo de comer entre los dientes» (*Aut.*).

Esilarante è anche il riferimento alle avventure amorose di Selene, con Pan, del quale viene definita *chiva*, e con Endimione, il *pastorcillo*, il cui mito viene modificato in chiave burlesca: Selene fa visita al giovane di notte e perciò il poeta la dipinge, in tono scherzoso, *en camisa*. La dea inoltre non bacia il volto dell'amato, secondo la tradizione classica, ma i polpacci, data la sua posa poco leggiadra (*de bruces dormía*).

Infine, si congeda dalla sua interlocutrice rivolgendole l'attributo *menguada*, la cui connotazione negativa va ben oltre l'apparente richiamo alla fase calante della luna: *menguado* significa infatti anche «misera-ble, ruin o mezquino», «tonto u falto de juicio», «cobarde, pusilánime» (*Aut.*). Il *romance* si chiude con un ulteriore gioco iconografico sulla forma cangiante della luna, scaturito dalla falsa etimologia del v. 47 (*Cornelia*) e dall'allusione degradante alla *buba* dell'explicit (*Catalina*).

4. A Elena

Señores, ¿ésta es Elena,
la hurtona de libertades,
la ladrona de albedríos
a garabatos del aire?
5 ¿Aquésta fue la que en Grecia
– si entonces se usaban naipes –
fue pendanga¹⁰ que robó
el cuatro y rapóla Paris¹¹
cuando exclamó su marido:
10 «¡O qué sintiera este lance,
si la mujer se me fuera
y el huésped se me quedase!»?
No puede ser, que la otra
tenía unos ojos grandes,
15 si mal no me acuerdo yo,
muy negros, pero muy graves;
y aquésta parece que
en sus dos concavidades,
las dos niñas por traviesas
20 tienen los ojos por cárcel.
Tuvo aquélla unas mejillas
con tan hermosas crueldades,

¹⁰ Nel testo *penpanga*.

¹¹ Nel testo *al quatro y rapalo*.

que era su mayor belleza
el estar vertiendo sangre;
25 y las tiene aquésta aradas
en surcos tan desiguales,
que pueden ser de tropiezo,
aunque no en el que le cae.
Sin duda que las facciones,
30 en cumpliendo navidades,
se mudan, como en las casas
suelen los trastos mudarse.
Pues del cabello a las manos
se ha bajado el azabache,
35 y de las manos al pelo
se han subido los cristales.
¡Ay Elena! ¿Por ti fue
el incendio lamentable,
cuando aquel caballo griego
40 les dio a los troyanos mate?
¿Por ti fue? Sí; y ya ahora,
porque de aquél te libraste,
apagarás más incendios,
que pudiste causar antes.
45 Pero ¡aquí de los enojos!
Y ¡aquí de los pesiatales!¹²
¿Te quemaron? ¡Ni por lumbre,
que a tanto un marido aguarde!
juzgué siempre que le ví
50 tan crudo, y tan arrogante,
hecho el gasto de la leña,
que por lo menos te asase.
¿En dónde está contra ti
de unos celos el coraje?
55 ¿Olvidósele que fuiste
pescada viéndote carne?
No, sino que no pudiendo
hallar pena semejante,
que te mataran no quiso,
60 porque a ser vieja llegases.
No lo juzgues a piedad,
que fue castigo más grande
el dejarte viva entonces,
porque después te mirases:
65 un oscuro calabozo
en una perpetua cárcel,
no fuera tanto rigor,

¹² Nel testo *pesiasanes*.

como espejo perdurable.
 Mírate en él, y contempla
 70 de tu hermosura el menguante
 en ese espejo que tiene
 vergüenza de ser tu imagen.
 Y las señoras hermosas
 miren en sus mocedades,
 75 que sólo la fama queda,
 ya que la hermosura pase.
 ¡Ea, doncellas, apriesa!
 No hay si no es luego casarse,
 que se os van las nochesbuenas
 80 y os vienen las navidades.

(Gómez Rocha y Ulloa, *Academia que se celebró en la Universidad de Salamanca en tres de enero de 1672. En casa del Señor Don Lvis de Losada y Riuadeneyra su Rector, y Cauallero del Abito de Santiago. Siendo Presidente Don Gaspar de Medina Ordoñez. Secretario Don Manuel de Souza Moreyra. Fiscal Don Antonio de Villafañe*. Salamanca, Melchor Esteuez. [s.a.]: Bibl. Nacional 2-33.459, pp. 41-42.).

Il deittico iniziale si riferisce ad un ritratto di Elena dipinto su una colonna di marmo, secondo quanto ci informa il segretario dell'Accademia: «no vi más que un pintado cadáver (que tal la tenía la vejez), siendo ya obscura mancha de un mármol la que fue milagroso esplendor de un mundo».

Il tema è già in un sonetto di Juan de la Cueva, dove è la stessa Elena che si guarda con autoironia nello specchio¹³. Qui è l'autore che stenta a riconoscere la bellissima eroina in una vecchia canuta, dagli occhi infossati e la pelle rugosa che ha perso ogni attrattiva (*apagarás más incendios/ que pudiste causar antes*) e, con non velato sarcasmo, l'apostrofa rinfacciandole i suoi torti e la punisce inducendola crudelmente a guardarsi nello specchio. Il destino di Elena acquista in chiusura un significato universale, diventa un *exemplum* per le *señoras hermosas* che non devono contare troppo sulla bellezza fugace, ma è anche un richiamo al topico del *collige virgo rosas*. Il trattamento dissacrante del mito non si esprime solo attraverso il rovesciamento della *descriptio puellae*, che richiama il ben più celebre sonetto quevediano *Rostro de blanca nieve fondo en grajo*¹⁴, ma prende forma anche con l'introduzione, ai vv. 7-8, del registro gergale del gioco delle carte: il termine *pendanga* è usato con valore dilogico, indicando da un lato in

¹³ Cfr. J. Cebrián, *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad, 1986, p. 44.

¹⁴ Arellano, *Poesía satírico-burlesca*, pp. 254-257.

funzione denotativa «la muger de mal vivir, deshonesto y escandaloso» e dall'altro, con valore metaforico, «llaman en el juego de quínoles a la sota de oros, porque tiene el privilegio de poderla hacer, el que la tiene, del palo o carta que quiere o le conviene» (*Aut.*). Pure *robar* è giocato nel suo doppio senso indicante tanto «sacar alguna muger violentemente o con engaño, de la casa y potestad de sus padres o parientes», come «en el juego de naipes vale descartar algunas de las cartas que se han dado tomando otras tantas que han quedado por repartir» (*Aut.*).

5. [...] *En un romance, pues, burlesco le tocó al señor
Don Gerónimo Durán de Salcedo discurrir la flema con que
el buen Vulcano forjó las redes, para enlazar más
los dos amantes; su donaire es tal como sus coplas lo publican*

Quando con toda su fuerza
el balletero más hábil
en nudo dos veces ciego
tenía puesta a su madre,
un paciente estaba herrero,
5 y cuando con todo el juego
de sus altivos carcajes
el desojado Cupido
la envidó a un olmo gigante,
10 un cisne sin el plumaje,
un convertido amatunta,
un coronado panate,
y para decirlo todo
de cornu y copia un engaste:
15 marido de la que ya
géminis lascivo yace.
Estaba, pues, don Vulcano
en pie, que en dos no era fácil,
por haber prestado el uno
20 para que se le glosasen,
con más cólera que un ganso,
con más paciencia que un arde,
y más que el toro que a Europa
a cuevas llevó, coraje,
25 enmarañando las redes,
que en adúlteros disfraces
cautivaron dos planetas
con los aspectos iguales;
y por divertirse a ratos
30 del trabajo inescusable

en coplas de pie quebrado,
yo no sé si en buen romance,
las tres ánades cantaba [p.31]
a los pesados compases
35 de los cíclopes martillos,
instrumentos mazorrales.
Tan diestro, que aun en sus temples
hacía, músico trace,
a la agua de sus pilones
40 bailar el agua delante;
y porque de su iracundia
los humos no se olvidasen,
exprimía cigarrillos
en los perfumes bozales.
45 Tal era el grande reposo
con que ajustando en engaces,
para vengar sus afrentas
iba delgados alambres.
¡O Baco de mejor orla,
50 tus sienes en vez de Dafne
duros ciñan alcornoques,
porque sea más durable!
Mas dime, ¿Cómo al cansancio
a vista de tanto ultraje
55 te entregas? ¿Cómo el castigo
le dejas a una red frágil?
Pero ya veo respondes,
es más venganza dejarle
con vida al enemigo,
60 y que también es más fácil.
Mas para qué me detengo,
negro Amón, en preguntarte
por tus iras, si arrojando
chispas estás y volcanes.
65 Eso sí, vibrar centellas
y no permitir que nadie
diga que solos los rayos
para Júpiter forjaste.
Salgan, salgan despedidas
70 de tu cólera amigable
tantas luces, que tijeras
para despabilar falten.
Y si no, salgan, que así
me parece que lo hacen,
75 impelidas de los flatos
de tus fuelles huracanes,
no hay sino tener paciencia,

que si se pierde este lance,
 y se te acogen los peces,
 80 el garlito será en balde.
 Trabajar con mansedumbre, [p. 32]
 es lo que viene a importarte,
 pues te mueven dos ladrones
 en hurtado maridaje.
 85 Prosigue en fin en tu arbitrio,
 sin que puedan fatigarte
 de tus fieros hornos los
 perpetuos caniculares.
 Da un buen día a los amigos,
 90 pues serán a sus deidades
 tu trabajo regocijo,
 y tu armadura donaire. (Id., pp. 30-32)

L'autore rimette in gioco la celeberrima favola di Venere e Marte (*Odissea*, VIII, vv. 301-423), oggetto di svariati travestimenti burleschi¹⁵, inquadrando la fucina di Vulcano dove, con estrema perizia, il fabbro degli dei forgia la rete per catturare i due fedifraghi. Il resto della favola viene ridotto a cornice, condensandolo, in forma metaforica ed allusiva, in apertura e in chiusura: i vv. 1-8 accennano agli amori di Venere e Marte e il v. 16 raffigura l'adulterio mediante l'iconografia zodiacale; i vv. 89-92 alludono invece allo spasso delle altre divinità invitate da Vulcano ad assistere al flagrante tradimento. A conferma dell'importanza accessoria di questi motivi narrativi nell'economia del *romance*, l'unico protagonista nominato è Vulcano. Cupido viene menzionato in apertura come prosopopea dell'amore, attivando i topici equivoci verbali sulla cecità del figlio di Venere (v. 3 *nudo dos veces ciego*; v. 6 *desojado Cupido*), tradizionalmente bendato.

Gli audaci iperbati di sapore gongorino che ricorrono qua e là nel testo (v. 9; vv. 23-24; v. 51) contrastano con le locuzioni popolari inserite per rottura di sistema¹⁶: *las tres ánades cantaba* v. 33: «frase con que se explica que alguno va caminando alegremente y sin sentir el trabajo» (*Aut.*); *bailar el agua delante* v. 40: «frase vulgar que equivale a dar gusto en todo a uno, asistirle y servirle con grande puntualidad y diligencia procurando hacer cuanto sea o pueda ser de su agrado» (*Aut.*).

La forza comica del *romance* risiede in modo particolare nel ritratto parodico di Vulcano, rappresentato come un vecchio calvo (*cisne sin el*

¹⁵ Cfr. Cebrián, «La fábula de Marte y Venus».

¹⁶ Cfr. Arellano, *Poesía satírico-burlesca*, pp. 305-311.

plumaje v. 10), deriso per l'andatura claudicante, attraverso l'abusato gioco sul valore metrico di *pie* (vv. 17-20; 31), ma soprattutto schernito per la sua condizione di marito disonorato. Il *romance* è pervaso da cospicue allusioni alle corna di Vulcano: dai riferimenti ad animali (*toro* v. 23) o a divinità con le corna (*coronado panate* v. 12; *Baco de mejor orla* v. 49; *negro Amón* v. 62) a false etimologie (*al-corno-ques* v. 51) e dissociazioni (*cornu y copia* v. 14), o ancora alla reiterazione di termini come *flema*, *paciencia*, *mansedumbre*, tutti ricorsi topici della poesia satirica aurea.

Daniela Pierucci
Università di Pisa

EL TONTO PRESUMIDO
DI FRANCISCO NAVARRETE Y RIBERA.
PERCORSI DI ANALISI E DI RICERCA

Da alcuni anni mi dedico alla riedizione delle opere di Francisco Navarrete y Ribera, ricerche che sono cominciate con la mia tesi di dottorato sfociata nell'edizione di *Flor de sainetes*, silloge pubblicata per la prima volta a Madrid, Catalina del Barrio y Angulo, 1640. Il progetto si è andato completando con l'edizione dell'*Entremés en la vigüela*, che compare insieme all'*entremés* del *Tonto presumido* nella collezione *Entremeses nuevos*, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1640¹, e si concluderà prossimamente con la pubblicazione della *Casa del juego* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1644). Quasi alla fine di questo percorso, l'intuizione da cui ero partita si è rinvigorita: una grande ricchezza – di contenuti, di dati bibliografici – e una più forte consapevolezza – nelle scelte metodologiche e nell'utilizzo degli strumenti critici – possono derivare dallo studio di nicchie marginali nella storia della letteratura del *Siglo de Oro*, marginali sia per i generi letterari frequentati che per il profilo artistico di scrittori troppo frettolosamente etichettati come poeti *segundones*. Proprio il fatto che la letteratura barocca sia basata programmaticamente sull'estremo culto della forma, forma stilizzata e riproducibile infinite volte, con minime variazioni, dagli autori più attenti a fiutare le mode letterarie in cenacoli e accademie, e che l'opera d'arte entri con forza nei circuiti di produzione di massa, ci deve portare, secondo me, a riconsiderare il ruolo giocato da autori "minori" come Francisco Navarrete y Ribera. Autori che danno davvero la misura della pienezza del codice barocco, dell'estensione dei suoi dettami, e denunciano la presenza ingombrante di una concezione dell'arte e del mondo che esige il conformismo e tende ad annullare le diversità. Lo studio della marginalità costituisce un'ottima opportunità per indagare i rap-

¹ Vedi F. Navarrete y Ribera, *Flor de sainetes*, ed. A. Gallo, Firenze, Alinea, 2001 e A. Gallo, «Seduzione e dionisiaco nel teatro barocco spagnolo: *El encanto en la vigüela* di Francisco Navarrete y Ribera», *Quaderni di Lingue e Letterature*, Università di Verona, 27/2002, pp. 49-65. Il *Tonto presumido* si trova ai ff. 65-74 della raccolta *Entremeses nuevos* sopra citata; ho trascritto *infra* il testo dall'esemplare 18.580 della BNM, modernizzando la grafia, regolarizzando l'accentazione ed inserendo una punteggiatura interpretativa.

porti tra un paradigma assestato e l'innovazione individuale; e anche nei casi in cui non vi sia "creazione" vera e propria, ma piuttosto "composizione", ripetizione meccanica di stilemi, questo ci dice, comunque, molto su cosa vuol dire produrre cultura nel sec. XVII².

Per valutare nella sua giusta dimensione un autore come Navarrete y Ribera, è necessario affrancarsi da una visione gerarchica e piramidale della storia della letteratura, dove all'apice stanno gli autori "geniali" e alla base gli autori "mediocri", per considerare piuttosto il *corpus* letterario di un'epoca come un'immensa rete di relazioni, priva di centro e labirintica, costituita da infinite linee divergenti e convergenti, in cui le successive ramificazioni costituiscono a loro volta un nuovo punto di partenza dell'analisi letteraria, un nuovo nucleo irradiante di significati che si intrecciano, si inseguono, riverberano uno sull'altro³. Un modello ermeneutico che si affianca a quello che ipotizza un sistema solare in miniatura, con un nucleo attorno al quale ruotano orbite concentriche e satellitari, legate ad esso dalla forza d'attrazione gravitazionale⁴. Ritornando all'idea di rete, un testo come il *Tonto presumido* può esso stesso costituire un crocevia di relazioni, interpretazioni, significati, che illumina lo sfondo da cui germina in virtù del gioco di specchi così tipicamente barocco. L'analisi letteraria potrebbe, allora, procedere in un percorso che si espande successivamente per orbite concentriche, dalla più vicina alla più lontana, che si intersecano e vengono in contatto grazie all'incrocio di prospettive, interne o esterne che siano. Nel nostro caso, l'esplorazione delle "aderenze" e dei "distacchi" del *Tonto presumido* con la produzione tutta di Navarrete y Ribera, con il genere letterario a cui appartiene e con l'insieme di testi di quello stesso genere letterario, poi con la poetica che informa a sua volta il genere in questione e la concezione del mondo che sottende la prima, ed infine l'individuazione della verità umana e storica che esprime il testo, potrebbero dare risultati inattesi e, comunque, fruttuosi.

Per ragioni di spazio, posso solo abbozzare gli orizzonti che si possono aprire ad un'analisi che parta da questi presupposti. Parto dal

² Vedi M.G. Profeti, *Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta, 1976, e le stimolanti riflessioni di R. La Capria, *Letteratura e salti mortali con il sentimento della letteratura*, Milano, Oscar Mondadori, 2002, pp. 25-34.

³ Per l'idea di labirinto, rete o rizoma, si vedano i testi di U. Eco, ad esempio «L'anti-porfirio», *Sugli specchi e altri saggi*, 3^a ed., Milano, Bompiani, 2001, pp. 334-361, e G. Deleuze - F. Guattari, *Rizome*, Paris, Minuit, 1976.

⁴ Non è una novità: ne parla anche J.M. Díez Borque, «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgía del XVII», *Criticón*, 42, 1988, pp. 103-124.

cerchio più interno, dalla prospettiva più angusta, forse meno interessante per chi conosce già l'autore, che è quella di leggere il testo in sé e per sé. Navarrete ripropone consuete strategie teatrali, già sperimentate in *Flor de Sainetes*, per rappresentare e correggere le stravaganze del *tonto presumido*. A questo fine concorrono le didascalie esplicite, dove prende corpo la caratterizzazione grottesca dello zimbello comico nei gesti e nella postura, e l'uso alternato e dinamico di monologhi e dialoghi, che mostrano come un caleidoscopio i diversi punti di vista dei personaggi in scena (qui lo *zapatero*, la *viuda*, i *músicos*) dando spesso e "tridimensionalità" alla maniacalità di carattere del *figurón*. Di indubbio impatto teatrale anche la presenza di musicisti/cantanti, dietro le quinte, che commentano in diretta e in chiave comica/burlesca ciò che avviene in scena (vv. 86-90, 97-100, 113-116) strappando il velo delle apparenze e dell'ipocrisia. Spostandoci nell'orbita immediatamente contigua – l'intera produzione di Navarrete y Ribera – risulta insolita l'articolazione scenica dello sbeffeggiamento finale del *figurón*: al posto del canto compaiono le grida di tutti gli attori in scena, che si smorzano via via di fronte al ravvedimento del protagonista, prevedibile catarsi suggellata, come al solito, dalla sentenza morale e dal ballo conclusivo che ricuce i contrasti in un'atmosfera di ritrovata armonia. Fino a qui nulla di nuovo, niente di più barocco e manieristico: Navarrete dimostra di essersi impadronito dei meccanismi che regolano la scrittura drammatica e di poter assolvere al compito di un buon "esercizio di composizione", se non di creazione, dove contano di più l'ispirazione e l'intuizione poetica.

Più interessante sarebbe, invece, verificare l'incidenza del genere letterario e instaurare un confronto con gli altri testi classificabili nella categoria dell'*entremés de figurón* o *de carácter*⁵. Mi riferisco alla necessità di uno studio capillare sui testi di questo genere, che riveli i registri stilistici e linguistici, le strategie spettacolari (coreutiche, musicali, scenografiche) e soprattutto le tecniche di scrittura sul risibile. Nel testo di Navarrete y Ribera il risibile coincide con la presunzione, vista in tutte le sue diverse gradazioni e sfumature, e con le ossessioni di un ego tronfio e ipertrofico, ignaro dei propri limiti e narcisista all'inverso-simile nella sua pretesa di essere considerato *sol* (vv. 134-158, 173-183). Qui la scrittura sul ridicolo si avvale della tecnica di composizione a

⁵ È una delle tipologie proposte per la classificazione dell'*entremés* in vari sottogruppi; cfr. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Taurus, Madrid, pp. 22-30 e *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España (Siglo XVII)*, ed. H.A. Bergman, Madrid, Clásicos Castalia, 1970, pp. 11-24.

mosaico: il carattere del *tonto presumido* viene ad essere un sommario affastellato dei vizi più biasimevoli dell'epoca: la vanità dei *lindos* (vv. 1-6); la sfacciataggine e falsità dei *pretendientes* a Corte (vv. 7-21); lo spregiudicato arrivismo sociale di sapore picaresco (vv. 57-59), che sfocia nell'opportunismo ad oltranza, anche negli affari di cuore (vv. 69-76); la millanteria spaccona del *valiente* (vv. 117-126) che si scontra con la pusillanimità intrinseca di una nobiltà spocchiosa, senza nerbo e dignità (vv. 63-67 e 159-168). Se ciò avvenga anche in altri *entremeses de figurón* rimane questione aperta in attesa di risposte.

Altra questione aperta è cosa sia il risibile in senso lato, cosa scateni il riso, perché e in quali condizioni; questione che, nonostante gli sforzi interpretativi profusi, passati e recenti, è uno dei grandi interrogativi delle scienze umane e di quella specificatamente letteraria. In quest'ottica, un testo come quello di Navarrete y Ribera può assumere i contorni di un testo-ponte tra le riflessioni teoriche sul risibile esplicitate in vari testi di poetica, e non solo, dall'Antichità fino a oggi. Molte delle teorie moderne sul riso potrebbero trovare conferma e spiegare esaustivamente perché il *tonto presumido* è per eccellenza uno zimbello comico: per la sensazione di meccanicità che funziona dietro al vivente che avvertiva H. Bergson, per il rovesciamento carnevalesco dall'alto al basso individuato da M. Bachtin. E ancora per la percezione del piccolo dove ci si era immaginati il grande, con il conseguente scarico di energia psichica superflua – meccanismo che ha descritto S. Freud – o per la “pretesa illegittima crollata”, tesi formulata da F. Ceccarelli⁶, e per mille altri motivi ancora. Ma probabilmente risulterà più fruttuoso mettere in relazione il *Tonto presumido* con i testi di poetica del Cinquecento e del Seicento per verificare se esiste convergenza o divergenza, e per quali motivi, tra teoria e prassi, al fine di scrivere una pagina fondamentale della storia del riso e della comicità in senso lato. Un simile lavoro per il teatro del *Siglo de Oro* è ancora lontano dall'essere sistematico, mentre sulla buona strada si è messo un pregevole studio di Nuccio Ordine sulla novella del Cinquecento, che dimostra come la fenomenologia del riso presente nelle novelle è riconducibile alle situazioni contemplate nei trattati di poetica contemporanei⁷. Tornando a

⁶ Cfr. A. Gallo, «Comicità e amore nel *teatro menor* di F. Navarrete y Ribera: dal riso carnevalesco al sorriso complice», *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, Atti del XX° Convegno del AISPI, Firenze 15-17 marzo 2001, Messina, Andrea Lipolis Editore, 2002, pp. 129-139.

⁷ Cfr. N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996.

noi, possiamo affermare che nel *Tonto presumido* il prammatico drammaturgo dà la mano ai filosofi e ai teorici della letteratura, rinchiusi nelle loro *torres de marfil*, spesso lontane dall'empirico mondo del palcoscenico. E ciò può essere già un buon punto di partenza per ulteriori indagini. Vediamo, allora, come il ritratto del *tonto presumido* segua *al pie de la letra* la teoria di Socrate sul comico, raccolta da Platone nelle pagine del *Filebo*, in cui il ridicolo nasce dall'ignoranza, dall'esatto rovesciamento del "conosci te stesso" e «viene provocato dallo scarto tra quello che noi siamo e quello che crediamo di essere; è il prodotto di una presunzione di superiorità smentita dalla realtà oggettiva, dall'evidenza dei fatti»⁸. Ritroviamo anche "il brutto senza dolore", senza reazioni scioccanti di Aristotele (il ballo finale, la solfa burlona dei musicisti), la *turpitudō* detta in maniera non sconcia e sconveniente di Cicerone (il dettato di Navarrete y Ribera che rifugge dall'aggressività idiomantica di un Quevedo, per esempio). Idee riproposte dal Maggi, autore del trattato *De ridiculis*, quando identifica la "bruttezza d'animo" con una cattiva predisposizione mentale che «si manifesta attraverso molteplici forme, tra cui la vanagloria, la pusillanimità, l'ostentazione»⁹; e anche da Castelvetro, quando afferma nella *Poetica d'Aristotele* che il ridicolo «nasce dalla millanteria, dal vantare una sapienza che non si possiede»¹⁰. Identificare ciò che fa ridere nel *tonto presumido*, e di riflesso nella letteratura dell'epoca, non è questione di lana caprina perché il risibile è il nervo scoperto del male di vivere barocco, è il sintomo delle inquietudini del tempo, contraddistinto da un'angosciante precarietà e frammentarietà della conoscenza, consustanziale però al verificarsi del riso. Cito le parole di N. Ordine che mi paiono illuminanti:

Non si tratta quindi solo di un semplice e meccanico effetto che scaturisce dallo scontro di opposte realtà (una superiore e l'altra degradata), dallo scarto tra un più e un meno, dal cozzo di situazioni tra loro incompatibili. La sua essenza si manifesta soprattutto all'interno di una *Weltanschauung* che non può prescindere dall'instabilità, dall'incoerenza, dalla fragilità, dalla precarietà, dall'ambiguità [...] La doppiezza del riso porta con sé la continua minaccia dell'errore, di un sapere provvisorio e incapace di pronunciare verità valide una volta per tutte¹¹.

Il riso è, quindi, il segnale più evidente e scomodo di una profonda verità umana, ovvero l'inadeguatezza del nostro sistema conoscitivo di fronte al mistero della vita, a cui ogni singolo autore e lettore ha cerca-

⁸ Ivi, p. 5.

⁹ Ivi, p. 80.

¹⁰ Ivi, p. 81.

¹¹ Ivi, p. 23.

Vase muy tieso, y sale un zapatero con banqueta y espuerta, y siéntese a coger un zapato que sacará, y mientras dice:

ZAPATERO	Del carnero no hay cosa que se pierda: comémonos su carne por sustentar la humana, trasquilanle la lana,	25
	y gente loca de paciencias lerdas aprovechan sus tripas para cuerdas; de su pellejo sale la badana, que es muy vistosa cuando tinta en grana, y han usado los cabos de manera	30
	que le sucedió a uno vestirse desta piel unos zapatos y traer por el uso que profesa carnero de lo mismo en la cabeza.	[f. 67]

Empiece a trabajar, y cante lo siguiente:

<i>Cantando/cantantes:</i>	Los hombres que tienen gota, quieren los zapatos grandes, las mujeres grande horma por enfermas deste achaque. Un zapatero casado tiene desdicha notable,	35
	porque de día, y de noche, trabaja entre cuero y carne. Tres puntadas me faltan solamente.	40

ZAPATERO

Sale Garachico.

GARACHICO	¡Mantengaos Dios, hermano!	
ZAPATERO	¡Dios guarde a vuesarced! ¿Qué es lo que busca?	45
GARACHICO	Advertid vos que trato a este mi pie dar nuevo zapato. Yo calzo cinco puntos, zapato quiero justo que reviente: corto de pala, conjugal de puente, el cordobán de lustre, que los dedos me frustre. Echadle picadura quinta parte.	50
ZAPATERO	¡Vendrá a ser herradura de dios Marte y no común zapato, ése que hacer me manda!	[f. 68] 55
GARACHICO	Bailo la zarabanda con política gente, y quiero ser en todo nuevamente.	

ZAPATERO	¡Acabe, vuesarced, que estoy confuso!	60
GARACHICO	¿En qué iba yo?, que a fe que era buen punto.	
ZAPATERO	¡Aguárdete la flema de un difunto!	
	<i>Vase enfadado con todo lo que sacó.</i>	
GARACHICO	La culpa tiene el sabio, que se pone a malograr conceptos con hombres semejantes, que siente por agravio que le ultrajen la ciencia el hombre sabio.	65
	<i>Sale la viuda de graciosa.</i>	
VIUDA	¿No es vuesarced el sabio Garachico?	
GARACHICO	¡Bendiga Dios la habla de ese pico, que me gusta tu modo! Si acabo en tu servicio me acomodo, pues soy un sol dorado y tú una blanca luna: será feliz fortuna que hagamos conjunción supitamente, aunque la herramienta nos reviente.	70 75
VIUDA	Garachico, yo soy muy achacosa.	[f. 69]
GARACHICO	Si yo fuera viuda, me parece que tuviera opinión en todo el mundo, siendo mi matrimonio sin segundo; viuda fuera, de una vez casada, que da a un marido pena.	80
VIUDA	La conclusión es buena, Garachico, aunque necia.	
GARACHICO	¡Oh, qué gran desatino!	85
	<i>Cantan los músicos de adentro:</i>	
MÚSICOS	Dándose estaba Lucrecia de las hastas con Tarquino: ella discreta por otros y él no más de por sí mismo.	
GARACHICO	¿Quién a injuriar se atreve en vuestra casa mi opinión?	90
VIUDA	Detente.	
GARACHICO	El que dijere que soy tonto, miente.	
VIUDA	Ten sosiego, que tu sabiduría la Fama la pregona.	95
GARACHICO	Con Salomón compito.	

Vuelven a cantar de dentro:

MÚSICOS	Decíale la matrona: «Quedito, señor, quedito». Que es un presumido necio, nosotros se lo decimos.	100 [f. 70]
GARACHICO VIUDA	¡Viven los cielos, que mentís en eso! Ten sosiego, señor, que estos que cantan, si no lo has advertido, son músicos que envía el dios Cupido, que soy suya, y mi llanto divierte a ratos con sonoro canto.	105
GARACHICO	Si Cupido me viera, me tuviera por sabio algún respeto. Pues que ingenio me diste, ¡alábante, Señor, todos los Santos, Dominaciones, Tronos!	110
VIUDA	¡Baste ya, mi cariño!	

Vuelven a cantar de dentro:

MÚSICOS	Por eso al hijo de Venus le pintan vendado, y niño, porque no miren sus ojos los tuyos de basilisco.	115
GARACHICO	Músicos de zarandaja, en el campo os desafío, que pelearé, aunque seáis uno, dos, tres, cuatro, cinco. Que de una mujer honrada, y de un hombre bien nacido como yo, nunca se dice, aunque lo mande un obispo: ¡«dándose estaba Lucrecia de las hastas con Tarquino»!	120 [f. 71] 125

Sale el zapatero con unos zapatos.

ZAPATERO	Aquí están los zapatos acabados; págueme vuesarcé lo que me debe.	
GARACHICO	¿Qué os parece la mucha desvergüenza de aquesos ignorantes que cantaron?	130
ZAPATERO	No sé lo que pregunta.	
GARACHICO	¿Cómo no respondéis? ¿Estáis borracho?	
ZAPATERO	No he visto a nadie, y hable bien criado, que por vida del sol...	
GARACHICO	Cierra los labios,	

	que yo soy sol, y siento por agravios que la vida me juren.	135
ZAPATERO	¿Adónde es sol, ni calabazas fritas?	
GARACHICO	Sol soy.	
ZAPATERO	No es nada.	
GARACHICO	Sol soy, digo.	
ZAPATERO	Sol de sera será, y era de trigo.	
VIUDA	Callen, que esta porfía es importuna.	140
GARACHICO	Fuerza es que yo sea sol, si vos sois luna.	
VIUDA	No haya más; ¿qué le debo, seó maeso?	
GARACHICO	Digo que soy sol, y quien dijere que no soy sol, no sabe lo que dice.	
ZAPATERO	Digo, como es verdad que éste es zapato, que no es sol, sino un hombre mentecato.	145
GARACHICO	Digo que soy sol.	
VIUDA	Tengan prudencia.	
GARACHICO	Por sol me deben todos reverencia.	
ZAPATERO	Pues, mentecato, por desengañarte que te falta experiencia, ciencia y arte:	150
	el sol está en el cielo, y no es de carne, tiene rayos que arroja, y se mete en el agua y no se moja.	
	Tú eres de carne y hueso, y de Adán hijo, y te sustenta lo que el suelo cría.	155
	No se atreven al sol ni aun a miralle, y yo te miro a ti, y esto no es nada: toma, que es más aquesta pescozada.	
	<i>Dale una pescozada, y anden peleando.</i>	
GARACHICO	¡Ay, que me has muerto, infame!	
VIUDA	Pues delante de mí tengan respeto.	160
GARACHICO	Matarte quiero, guárdame secreto.	
ZAPATERO	¡Por Dios, que te reviente!	
VIUDA	Hasta en el pelear es inocente.	
GARACHICO	Mira, que estoy cansado, y que soy hombre noble y delicado.	165
ZAPATERO	Los hombres nobles nunca tienen mengua.	
GARACHICO	Si tuviera mi espada alimanisca,	[f. 73]
	nunca tú te atrevieras.	
	<i>Salen los músicos.</i>	
MÚSICOS	¡Haya paz, caballeros granadinos!	
GARACHICO	Ése es mi nombre, y quieto le obedezco.	170
ZAPATERO	No es vuestro ese apellido.	
GARACHICO	¿Pues, cuál es?	
ZAPATERO	El de tonto presumido.	

GARACHICO	Ya digo que soy sol.	
VIUDA	Yo lo confieso.	
ZAPATERO	Es tonto porfiado: ha dado en eso.	
GARACHICO	Y vosotros, infames cantadores,	175
	¿conmigo hacéis encuentro?	
	¿Qué era lo que cantábais allá dentro?	
VIUDA	Hombre necio, idiota, casquivano,	
	¿es esto el coscorrón del aldeano?	
	¿También ingrato con quien paz ofrece?	180
GARACHICO	Digo que he de ser sol, aunque les pese.	
VIUDA	Háganme un gusto todos bien barato: digan que es sol aqueste mentecato.	
<i>Todo lo que ahora dijeren sea gritando:</i>		
MÚSICO 1º	Sol eres ya.	
MÚSICO 2º	Sol eres.	
ZAPATERO	Sol sin coche.	
VIUDA	Sol de agosto.	
MÚSICO 1º	Sol fa.	
MÚSICO 2º	Y sol de noche	185
	eres para las coles.	[f. 74]
ZAPATERO	En la tierra eres sol sin arreboles.	
GARACHICO	Ya quema tanto sol, de burla pasa.	
VIUDA	Y tu tontera es sol que nos abrasa.	
GARACHICO	Digo que no soy sol, y no me apuren.	190
ZAPATERO	Digo que has de ser sol aunque te pese.	
GARACHICO	Ya no quiero ser sol.	
VIUDA	Sol que a nochece.	
MÚSICO 1º	Sol has de ser.	
MÚSICO 2º	Sol eres.	
ZAPATERO	Sol clipsado.	
GARACHICO	¡A fe que ya estoy bien asoleado!	
	No quiero ya ser sol.	195
ZAPATERO	Sol eres pardo.	
GARACHICO	Échenme una sentencia por castigo.	
	Y no me llame "sol" quien es mi amigo.	
VIUDA	Yo te condeno por lo sucedido,	
	que te conozcas tonto presumido,	200
	que no es la pena poca,	
	y pues están los músicos en casa	
	y hay en las amistades punto fijo,	
	tengamos todos gusto y regocijo.	
GARACHICO	Obedezco.	
VIUDA	Empezad.	
ZAPATERO	Dios te haga fraile.	
VIUDA	Y acaba el entremés aqueste baile.	205

Note

L'entremés alterna *silva de pareados* di endecasillabi e settenari, inframezzati da qualche verso sciolto, con il *romance* nelle parti cantate.

Acot. 1. Il nome del protagonista è icastico della sua condizione di zimbello comico: il *tonto presumido*, Gara-chico, si crede di gran lunga superiore a quello che in effetti è; quindi *garrafal* nell'immaginazione e *chico* nella realtà.

Acot. 20. tieso: «Metafóricamente vale terco, inflexible, y tenaz en el propio dictamen», *Dicc. Aut.*, III, p. 274b. Nelle citazioni dai dizionari citati qui e *infra*, ho modernizzato la grafia e regolarizzato l'accentazione.

28. *badana:* «la piel del carnero, u oveja, curtida, blanda», *Dicc. Aut.*, I, p. 529a.

34. *carnero:* «cornudo», J. L. Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1976, p. 183b.

50. *pala:* «la parte de arriba del zapato, que coge todo el empeine y los dedos del pie», *Dicc. Aut.*, III, p. 82b.

51. *cordobán:* «la piel del macho de cabrío adobada y aderezada [...] que se le dio este nombre porque en Córdoba se aderezaba maravillosamente este género de cueros», *Dicc. Aut.*, I, p. 595a.

53. *picadura:* «En los vestidos o calzados, se llaman aquellas cisuras que artificiosamente se hacen, para adorno u conveniencia», *Dicc. Aut.*, III, p. 254b.

71-76. Le allusioni oscene (*herramienta* come sinonimo di “organi genitali”) si caricano di valenze mitologiche: il sole e la luna erano simboli di Venere e Marte, protagonisti di un famoso adulterio ai danni del dio Vulcano che era *herrero*.

86-87. Si allude alle battaglie amorose e alle tenzoni ingegnose con l'espressione *darse de las hastas*: «guerrear, batallar fuertemente dos contrarios, u dos ejércitos hasta llegar a estrecharse [...] Vale también competirse en los discursos, hacer prueba del ingenio, y argüir y batallar en el entendimiento. Es metáfora vulgar tomada de los toros que riñen con las hastas», *Dicc. Aut.*, II, 21b. La vicenda mitica della virtuosa Lucrezia violata da Tarquinio compare in numerosi *romances*: qui si tratta di una versione burlesca del tema; cfr. *Roman-cero General*, in BAE, t. X, vol. I, n. 519, p. 353a-b.

139. *sera:* «espuerta grande, regularmente sin asas, que sirve para conducir el carbón, y otros usos», *Dicc. Aut.*, III, p. 94b; il sole-Garachico è quindi nero.

163. *inocente:* «lo mismo que simple o tonto, o fácil de engañar», *Dicc. Aut.*, III, p. 275a; ma anche infingardo e impotente se la forza fisica è sinonimo di virilità, come confermano i versi seguenti con il consueto attacco alla pusillanimità dei nobili.

184-196. Il crescendo finale racchiude l'*escarmiento* al *tonto presumido* e si articola sull'antifrasi: alcune espressioni comuni sul sole vengono adattate al caso, come «sol sin coche» che rimanda al Carro mitologico del dio Apollo, ma allude anche alla povertà di Garachico. Il canto armonioso è sostituito esplicitamente dal *grito* degli attori in scena (“a mali estremi, estremi rimedi”), accorto *escamotage* teatrale per sottolineare una volta in più la presunzione dello sciocco, i cui comportamenti sono sempre “stonati” e sopra le righe. Rimane comunque l'idea del *pout-pourri* musicale data la diffusione ai tempi di molte canzoni popolari sul sole; per qualche campionatura, cfr. M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, nn. 2071A, 2071B, 2072, pp. 1000-1001, e *L'entremés* intitolato *Los planetas* di L. Quiñones de Benavente, in E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, ed. Bailly-Bailliére (Madrid 1911), NBAE, t. 18, p. 562a.

185. Gioco linguistico: le note musicali “sol” e “fa” compongono la parola *solfa*, a signifi-

ficare che giusta ricompensa del presuntuoso sarebbe una «zuma de golpes», *Dicc. Aut.*, III, p. 141b.

187. Il presuntuoso è un sole senza luce dato che *arreboles* significano la colorazione rossa che «toman las nubes en su puesta del sol, heridas con sus rayos, de donde nació el proverbio común “Arreboles, mañanas son con flores», S. De Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. fac. Madrid, Turner, 1977, p. 150; si allude, poi, alla sfacciataggine che contraddistingue il presuntuoso, il cui viso evidentemente non si colora mai di rossori di timidezza e vergogna.

193. *clipsado*: mantengo l'apocope per ragioni metriche.

194. *Asoleado* è termine polisemico: sta per “privo degli attributi del sole” e anche “in-cenerito” dalle canzonature feroci alla sua presunzione di voler essere “sole”; cfr. *asolearse*: «recibir daño por el excesivo ardor de los rayos del sol», *Dicc. Aut.*, I, p. 448b. Nella parola risuona per omofonia quasi perfetta l'eco di *asolar*, ossia “distruggere”.

196. *pardo*: vale «nublado» cioè privo di luce propria, ma vi è anche un eco del proverbio «So lo pardo está el engaño», raccolto da G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Luis Combet, Bordeaux, Institut d' études ibériques et ibéro-américaines de l' Université de Bordeaux, 1967, p. 291.

UNA NOTA SOBRE LA FORTUNA DE GUILLÉN DE CASTRO:
SECUENCIAS DE *LA FUERZA DE LA COSTUMBRE* EN
LA BATALLA DE PAVÍA DE CRISTÓBAL DE MONROY Y SILVA

A la memoria de Amelia García-Valdecasas

Una historia completa de la fortuna y de la recepción del teatro de Guillén de Castro todavía debe escribirse, y espero que alguien se decida algún día a colmar esta laguna porque estoy convencida de que tal estudio nos depararía datos interesantísimos. Quizás nos revele, entre otras cosas, la amplitud y la profundidad de la estela dramática de este poeta valenciano contemporáneo de Lope de Vega, que a menudo se ve relegado entre los dramaturgos de segunda fila, bajo la presión aplastante de la tríada Lope-Tirso-Calderón. Una amplitud y una profundidad que quedan por medir, más allá de la conocida deuda de *Le Cid* de Corneille hacia *Las mocedades del Cid* del valenciano. Casi totalmente inexplorado resulta el circuito de relaciones entre Guillén de Castro e Italia: el valenciano se inspiró sin duda en el teatro italiano del XVI para algunos temas y planteamientos de su propio teatro¹, pero luego los dramaturgos italianos del XVII que traducen o adaptan el teatro español contemporáneo también echan mano de temas y planteamientos típicamente guillenianos, que quizás sean eco directo de su teatro, como tuve ocasión de sospechar cuando estudiaba el *Don Gastone di Moncada* de Cicognini². Y no me consta que existan estudios de conjunto acerca de las refundiciones o reelaboraciones españolas de obras del dramaturgo valenciano. También aquí no faltaría material: desde *No hay cosa como callar* (1635) de Calderón, que reelabora el tema de la novela ejemplar cervantina *La fuerza de la sangre*, que Guillén fue el primero en llevar a las tablas³; pasando por *Progne y Filomena*

¹ Véase por ejemplo A. García-Valdecasas, «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 435-446.

² «Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini», *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, ed. M.G. Profeti, Firenze, Alinea editrice, 1996, pp. 67-86.

³ Normalmente se relaciona la comedia de Calderón con la novela cervantina, sin citar siquiera a la obra de Guillén de Castro. Cfr. por ejemplo M.-F. Déodat-Kessedjan, «Entre la tragedia y la comedia: *No hay cosa como callar*. Leonor: heroína del silencio», cap. IV de su

de Rojas Zorrilla, reescritura de un mito ya dramatizado por Guillén de Castro⁴; hasta *Lo que puede la crianza*, refundición de *La fuerza de la costumbre* guilleniana por obra de Francisco de Villegas⁵.

Pues bien, precisamente *La fuerza de la costumbre* es una de mis preferidas entre las comedias del dramaturgo valenciano. Comparto por completo la opinión de Melveena McKendrick, que define esta obra como «one of the most charming comedies the *siglo de oro* produced»⁶. Secuencias enteras de *La fuerza de la costumbre* se han quedado grabadas en mi memoria; por esto el reconocimiento fue tan inmediato cuando, al leer *La batalla de Pavía y prisión del rey Francisco*, de Cristóbal de Monroy y Silva, recientemente editada por Paolo Pintacuda⁷, me di cuenta de que muchas de las secuencias de esta obra protagonizadas por el personaje de Lisarda estaban en deuda con la comedia de Guillén de Castro⁸. Las páginas que siguen quieren ser por tanto una breve y parcial aportación a esa historia, todavía por escribir, de la fortuna de Guillén de Castro entre los dramaturgos posteriores.

2. *La batalla de Pavía* es una de las comedias más conocidas de Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), dramaturgo sevillano de segunda fila bastante aficionado a reelaborar temas ya utilizados por otros dramaturgos: destaca, entre sus obras inspiradas en comedias anteriores, la refundición de *Fuenteovejuna*, pero también recordamos *El caballero dama*, reelaboración de *El Aquiles* de Tirso de Molina, y *La sirena del Jordán*, que refunde *El lucero eclipsado* de Sebastián Francisco de Me-

El silencio en el teatro de Calderón de la Barca, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1999.

⁴ T.E. McVay Jr., «Loss, Language and Politics in Two Golden Age Works: the *Progne* y *Filomena* Plays of Guillén de Castro and Francisco de Rojas Zorrilla», *Looking at the 'Comedia' in the Year of the Quincentennial. Proceedings of the 1992 Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, March 18-21*, eds. B. Mujica and S.D. Voros, Lanham, MD, University Press of America, 1993, pp. 141-147.

⁵ En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España...*, parte XXV (1666). Citada por M. McKendrick, *Women and society in the spanish drama of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 98.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cristóbal de Monroy y Silva, *La batalla de Pavía y prisión del rey Francisco*, edición crítica, estudio introductorio e commento di Paolo Pintacuda, Viareggio, Baroni - Università degli Studi di Pavia, 2002.

⁸ Me parece improbable que Monroy pudiese inspirarse en la refundición de Villegas, que se publicó muchos años después de su muerte, en 1666. De todas formas, no habiendo podido comparar las dos obras, es ésta una cuestión que dejó abierta para ulteriores investigaciones.

drano⁹. La misma *Batalla de Pavía* tiene un antecedente en *El cerco de Pavía y prisión del rey de Francia*, del valenciano Francisco Agustín Tárrega, compuesta probablemente entre 1596 y 1601, aunque, como afirma Pintacuda, en este caso la relación entre las dos comedias no va más allá del hecho de compartir ambas un mismo tema histórico¹⁰. En ambas obras existe una intriga secundaria, centrada en Tárrega alrededor de los amores entre Casandra y Cisneros, soldado español, mientras que en Monroy se centra en el personaje de Lisarda, mujer varonil que rechaza su identidad femenina. El hecho de que las secuencias protagonizadas por este personaje procedan, en buena medida, de *La fuerza de la costumbre*, por un lado nos confirma la afición “refundidora” de Monroy y Silva, por otro es un indicio de que la memoria de las obras de Guillén de Castro sigue viva en España aun mucho tiempo después de su probable estreno, pues entre diez y veinte años separan las dos comedias: Monroy escribe *La batalla de Pavía* después de 1632-33 y antes de 1649, año de su muerte, mientras que la fecha probable de composición de *La fuerza de la costumbre* se coloca entre 1610 y 1620¹¹.

No podemos hablar en este caso de una verdadera refundición, ya que Monroy sólo utiliza, como hemos dicho, algunas secuencias de la comedia de Guillén de Castro; nos conviene entonces servirnos de términos críticos actuales, y hablar más bien de un caso de intertextualidad, que conlleva una transcodificación de género¹². *La fuerza de la costumbre* es una comedia urbana, que se desarrolla en Madrid e incluye lances típicos del género de capa y espada, como amores y celos entre dos pare-

⁹ Noticias y bibliografía sobre estas refundiciones se encontrarán en la ya citada edición de Pintacuda.

¹⁰ P. Pintacuda, introducción a: Cristóbal de Monroy y Silva, *La batalla de Pavía*, pp. xii-xiii; y también «La battaglia di Pavia nella letteratura spagnola dei secoli d'oro», *Rendiconti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere*, 130:2, 1996, pp. 395-427 [424].

¹¹ La referencia obligada, en materia de cronología de las comedias de Guillén, es al trabajo de C. Bruerton, «The chronology of the comedias of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, 12: 2, 1944, pp. 89-151, que analiza la métrica de las obras del valenciano; la ausencia de autógrafos, sin embargo, hace que en este caso haya un margen de duda mayor en los resultados obtenidos, con respecto a los aciertos del estudio parecido llevado a cabo por el mismo Bruerton y por Morley para las comedias de Lope de Vega.

¹² Un intento de aplicar la nomenclatura semiológica actual a los distintos fenómenos de préstamo, reelaboración y refundición del teatro áureo es el de M.G. Profeti, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en Id., *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Università di Verona-Edition Reichenberger, 1992, pp.107-118. Para una definición del término refundición, véase C. Bingham Kirby, «Hacia una definición precisa del término 'refundición' en el teatro clásico español», *Actas del X congreso de la AIH (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, ed. A. Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1005-1011.

jas de enamorados, y duelos callejeros, culminados en el consabido final feliz matrimonial. *La batalla de Pavía* es una comedia «heroica», como la llamaría Pellicer, o «historial», como la llamaría Bances Candamo¹³, ambientada entre Italia y España, que requiere en muchos cuadros una puesta en escena bastante efectista, con escenas de batalla, torneos, banquetes, ruidos y cantos, muy del gusto del público, lo cual sin duda favoreció la fortuna de la obra hasta bien entrado el siglo XVIII¹⁴.

De hecho, el personaje guilleniano de Hipólita, la protagonista de *La fuerza de la costumbre*, se prestaba bastante bien al cambio de género propiciado por el préstamo intertextual: el dramaturgo nos la presenta como una típica mujer varonil, criada en Flandes y entre batallas por su padre, que nace como personaje para el enredo en el momento de su vuelta a Madrid, cuando sus padres exigen de ella que deje la espada y el vestido de varón, y se incorpore al estrado materno. Tras un periodo de rechazo a la transformación impuesta, Hipólita llega a aceptar su identidad femenina gracias al amor. En su caso, el proceso de enamoramiento no prevé, como en la mayoría de las comedias de capa y espada, un simple intercambio de miradas y coloquios más o menos prohibidos, sino que incluye la relación sexual; sólo el contacto físico, que sigue a un desafío y un duelo con el amante, es capaz de hacer sentir a Hipólita su naturaleza de mujer, infundiéndole sumisión hacia el varón, y ese miedo y ese temor que se consideraban típicamente femeninos y que ella, antes, era incapaz de experimentar. Ella misma cuenta en un hermoso romance esta transformación, y el encuentro sexual que la ha propiciado, en una escena del III acto protagonizada por ella y por su madre Constanza. El verso, la situación, el hecho de que el destinatario del cuento e interlocutor sea la madre, recuerdan el romance viejo «Esa guirnalda de rosas», en el que una hija cuenta a la madre sus amores con un caballero. «Echóme en cama de rosas / en la cual nunca fui echada, / hízome no sé qué hizo / que d'él vengo enamorada. / Traigo, madre, la camisa / de sangre toda manchada»¹⁵; ecos

¹³ José Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla*, precepto 16; Francisco Antonio de Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, F. Sánchez Escribano - A. Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 2 ed. 1971, pp. 271 y 347 respectivamente.

¹⁴ Para el tipo de práctica escénica al que apunta la obra, véanse las acertadas observaciones de P. Pintacuda, en la introducción a su edición citada, pp. xix-xxi. Para la fortuna de la comedia hasta bien entrado el siglo XVIII, véanse las numerosas sueltas examinadas en la edición de Pintacuda, y las noticias de representaciones citadas en la nota 45, p. xiv.

¹⁵ Cito del texto editado por G. Di Stefano en su *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 177-178.

eufemizados de esta alusión a la pérdida de la virginidad se escuchan en las palabras de Hipólita: «Resbalé / y dando traspiés, caí / de mi enemigo a los pies. / Y aun esto no fuera nada, / pero después de caer, / hizo, ¡ay madre!, cierta cosa, / que nunca la imaginé. / Revolvíome toda el alma, / y mudóme todo el ser»¹⁶.

En resumidas cuentas, en el personaje de Hipólita, protagonista de una comedia a la que podemos clasificar como de capa y espada, se perciben ecos de otras y distintas tradiciones genéricas. A parte de ser su personaje, en conjunto, muy diferente de la típica dama de comedia de capa y espada, su carácter de mujer varonil y guerrera recuerda otros géneros dramáticos en los que este tipo es sin duda más frecuente que en la comedia urbana: tragedias, comedias palatinas y palaciegas, dramas de tema histórico, mitológico y caballeresco...¹⁷ Monroy, pues, al desgajar algunas secuencias protagonizadas por la Hipólita guilleniana para construir a la Lisarda de *La batalla de Pavía*, supo ver el carácter transgenérico de este personaje y devolverlo, por así decir, a sus orígenes; aunque, como veremos, a precio de cambios muy profundos que van más allá del parecido superficial de las situaciones.

3. En *La batalla de Pavía* Lisarda aparece muy pronto, en el v. 273 del I acto, acompañada por el soldado Lobón que desempeña las funciones de gracioso. Su importancia como personaje de la obra se intuye desde su primera aparición, por el hecho de salir al tablado inaugurando un nuevo cuadro (cambian totalmente los actores en escena) y una nueva macrosecuencia (cambia la forma métrica, de romance a redondillas). También su caracterización como mujer varonil es inmediata: se presenta vestida «de soldado muy bizarro», disputando con Lobón por el derecho a asaltar y capturar una espía francesa; el eje de esta disputa es el aspecto afeminado de Lisarda/Lisardo, lo que da pie a una serie de alu-

¹⁶ Cito de: Guillén de Castro y Bellvis, *Obras*, edición de E. Juliá Martínez, tomo III, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1927, p. 74a. El eco intertextual nos confirma una vez más la afición de Guillén de Castro por dramatizar textos romanceriles. Un recuento de las obras inspiradas en el *Romancero* en L. García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976, cap. V, donde estudia más detenidamente *El Conde Alarcos* y *Las mocedades del Cid*.

¹⁷ No hay más que recorrer el listado de obras analizadas por M. McKendrick en su ya citado *Women and society*. Hechas las debidas diferencias (que son muchas) Hipólita recuerda en parte al personaje de doña María en *La moza de cántaro* de Lope de Vega, también mujer varonil y arrestada que protagoniza una comedia de capa y espada con algunos rasgos transgenéricos, según trato de mostrar en «*El perro del hortelano* y *La moza de cántaro*: un caso de auto-reescritura lopiana», «*Estaba el jardín en flor* [...]». *Homenaje a Stefano Arata*, en prensa.

siones groseras de Lobón, que define a su contrincante como «capón», «ahembrado», «por raído de barbas, desvergonzado» (vv. 277-296). La insistencia del gracioso en comentar maliciosa y negativamente la ausencia de barbas en la cara del pretendido Lisardo, nos recuerda los comentarios análogos del lacayo Caramanchel cuando doña Juana/don Gil pretende contratarle como criado, en *Don Gil de las calzas verdes* (1615) de Tirso de Molina¹⁸; y Tirso, como sabemos, es otro dramaturgo del que Monroy suele inspirarse para sus reelaboraciones¹⁹. De hecho, el disfraz inicial de Lisarda recuerda más a heroínas como, entre muchas, la citada doña Juana de Tirso, que a la doña Hipólita guilleniana, cuya identidad femenina nadie ignora desde el comienzo, aunque aparezca en escena «en hábito de hombre».

De todas formas el equívoco acerca del ser de Lisarda se desvanece pronto, en el diálogo entre padre e hija que constituye la parte central de la macrosecuencia sucesiva, en romance. Luego, habiendo escuchado Lobón la revelación de la identidad de Lisarda, ella se ve obligada a contarle toda su historia, que en muchos puntos coincide con la historia de Hipólita y de su padre en *La fuerza de la costumbre*: la de una niña que sigue a su padre en el destierro y, criándose con él en la guerra, aprende a pelear como un hombre. Unas diferencias sin embargo existen, y son importantísimas: en la comedia de Guillén de Castro don Pedro, el padre de Hipólita, vuelve para reunirse con su esposa Costanza. Existe por tanto la figura de la madre, y existe la figura del hermano, don Félix, especular a doña Hipólita pues, si ésta se ha criado como varón, él se ha criado como mujer, pegado a las faldas de su madre. El enredo de la comedia lo constituye por tanto la doble trayectoria de los dos hermanos hacia la conquista de una identidad sexual que corresponda a su naturaleza biológica. En esta trayectoria, Hipólita se relaciona con la madre, más que con el padre; esto no quita que la actitud paterna sea indulgente para con la hija. En el primer encuentro con doña Costanza, al presentarle a la hija que ella no conoce, el orgullo por el valor de Hipólita prevalece en las palabras de don Pedro sobre el reproche por sus actitudes varoniles²⁰:

¹⁸ Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, tomo II, Madrid, Aguilar, 1989, p. 772 y *passim*.

¹⁹ El tejido de citas intertextuales en esta secuencia es todavía más denso si se considera que los vv. 339-340 pronunciados por Lobón («que no porque sea el gracioso / es fuerza que sea gallina») repiten casi al pie de la letra dos versos pronunciados por el gracioso Gonzalo de *El engañarse engañando* (1620-1624) de Guillén de Castro: «Iré furioso / que no es siempre en el gracioso / calidad el ser gallina» (Guillén de Castro y Bellvis, *Obras*, tomo III, p. 177b).

²⁰ Véase también su reacción al ver a Hipólita peleando con don Luis al final del I acto:

Crióse en la guerra y vio
 vencer, herir y matar,
 y agora puede enseñar
 lo que entonces aprendió.
 Asíéntale un coselete
 como si el Cid se le armara;
 juega una pica y dispara
 un arcabuz y un mosquete.
 Pues pelea, yo lo fío,
 y como yo se aventura,
 si no con tan gran cordura,
 a lo menos con más brío;
 y cáusale pesadumbre
 verse, en efeto, mujer.
 Milagros que suele hacer
 la fuerza de la costumbre.
 (p. 42b)

Hay que decir que esta actitud de don Pedro resulta mucho más verosímil que la del capitán don Diego de Ávila, padre de Lisarda en *La batalla de Pavía*, que se maravilla y escandaliza del comportamiento varonil de la hija, como si no la conociera y no la hubiera criado él en la guerra. En toda la comedia, don Diego actúa en relación con Lisarda como un verdadero antagonista, criticándola, reprochándole sus actitudes, revelando luego al Emperador su identidad femenina, que ella quería encubrir²¹; y un doble de don Diego en este sentido es el Emperador mismo, que, repitiendo las funciones paternas en grado más alto y simbólico, obliga a Lisarda, primero a hacerse dama de compañía de la Infanta, luego a casarse con Carlos de Lannoy no obstante la negativa explícita de la interesada. Paralelamente, la actitud de Lisarda es mucho más áspera y rebelde, y sus desplantes varoniles mucho más acentuados que los de la Hipólita guilleniana, en quien la sumisión espontánea a la voluntad de sus padres lucha con las inclinaciones de la costumbre. Esta es otra diferencia fundamental entre los dos personajes: en la comedia guilleniana la *naturaleza* de los protagonistas (es decir, su identidad sexual biológica) prevalecerá al final sobre la *costumbre* (es decir, su identidad sexual adquirida)²²; en la comedia de Montroy, en cambio, la varonilidad de Lisarda no aparece como fruto de la

«¿No riñe gallardamente / nuestra hija?», le pregunta complacido, más que enfadado, don Pedro a su mujer (p. 49a).

²¹ Véanse los vv. 538-541, 573 y sgg., 1267 y sgg., 2393.

²² Dice don Pedro en el final de la comedia: «Su naturaleza misma / volver a mis hijos pude, / de la costumbre un milagro» (p. 76 b).

costumbre sino como dato de naturaleza, aunque se trate de una naturaleza interior que, en cuanto tal, los demás no reconocen. Significativas en este sentido son algunas réplicas de Lisarda que insisten en la oposición entre *ser* (varonil)/*parecer* (femenino): «Yo tengo barbas, Lobón, / mejores y más honradas. [...] En el corazón» (vv. 321-324); «Si conmigo / la naturaleza avara / anduvo, ¿qué culpa tiene / el valor que me acompaña? / El alma y el corazón / tengo de varón» (vv. 587-592). Consecuentemente, mientras que el personaje de Hipólita se ve sometido a una evolución en el transcurso del enredo, el personaje de Lisarda no cambia en nada, llegando a decir, cuando se ve obligada a casarse por el Emperador: «obedezco como esclava / tuya, mas, César invicto, / ¿quién es marido de quién?»; lo cual subraya una vez más la identidad masculina que Lisarda siente como propia.

4. La trayectoria, básicamente distinta, de los dos personajes de Hipólita y Lisarda, se construye sin embargo con unas mismas situaciones. En primer lugar, está lo que llamaría el “cuento de los orígenes”, en ambas comedias, como buen cuento, en romance: los antecedentes que determinaron un hecho tan desacostumbrado como el que una niña se criara lejos de su madre, junto con el padre soldado. Hasta la asonancia (en *á-a*) Monroy la retoma de Guillén de Castro, junto con otros detalles: los amores secretos de los padres, el nacimiento de una niña, el descubrimiento de estos amores por el hermano de la mujer, la catástrofe, la huida del joven amante al extranjero. El segmento de la catástrofe es sin embargo muy distinto; mientras que en Guillén el joven enamorado mata al hermano de su amada, en Monroy es el hermano quien, ante la huida del amante, decide matar a su hermana. Con lo cual se elimina, entre otras cosas, esa figura materna que, como sabemos, es tan poco presente en el teatro áureo aunque todavía bastante frecuente en el de Guillén de Castro²³.

Todas las demás situaciones de *La batalla de Pavía* que remiten a *La fuerza de la costumbre* empiezan a partir del momento en que Lisarda se ve obligada a dejar sus vestidos de soldado para hacerse dama de compañía de la Infanta, y se concentran en el II acto. El pasaje al vesti-

²³ Ch. Faliu-Lacourt, «La madre en la Comedia», *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Actas del 2 coloquio del GESTE, Toulouse 16-17 noviembre 1978*, Toulouse, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-américaines, 1979, pp. 41-59. Véase también, de la misma estudiosa, su tesis *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or: Guillén de Castro*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1989, donde argumenta la importancia del personaje materno en el dramaturgo valenciano.

do de mujer, en ella como ya en Hipólita, determina un rechazo que se expresa en unas secuencias de fuerte componente cómico; más redondeadas y cuidadas las de *La fuerza de la costumbre*, más rápidas las de *La batalla de Pavía*.

Vestirse de mujer quiere decir en primer lugar abandonar ese instrumento varonil por excelencia que es la espada: cuando Hipólita, ya de dama, quiere tomarla de las manos del criado para volver a ponérsela, el padre la ataja diciéndole «Paciencia, que eres mujer, / y al lado quiero ponella / de tu hermano» (p. 46a); también es el padre de Lisarda quien la obliga a dejar espada y daga para ponerse el vestido que le ha regalado la Infanta. En ambas secuencias aparece la oposición tópica entre *espada* (varonil) y *rueca* (femenina); aunque en *La fuerza de la costumbre* Hipólita le dedica todo un largo adiós (40 vv.) a su espada, en décimas como se conviene a las quejas, que falta en *La batalla de Pavía*.

El elemento más problemático del vestido de mujer son los chapines, zapatos con alta suela de corcho: en su primera salida al tablado la protagonista guilleniana «Tropieza con los chapines, y arrójalos», mientras que Lisarda «Póneselos, y cae andando con ellos». Ambas relacionan la ligereza de la mujer y su fragilidad con la inestabilidad de su calzado:

Sobre cosa tan ligera
¿cómo irá seguro el seso?
¿Cómo puede una mujer,
destos corchos sostenida
viéndose toda la vida
ir cayendo, no caer?
(*Fuerza de la costumbre*, p. 45b)

¿Qué consistencia
ha de tener edificio
que se rige y se sustenta
sobre cimientos de corcho?
(*Batalla de Pavía*, vv. 1580-1583)

Luego tratan de volver a ponérselos, y, acostumbradas como están al vestuario masculino, levantan las piernas de forma excesiva atrayéndose reconvenciones y aleccionamientos acerca de las implicaciones sexuales de pierna y pie en la mujer:

COST.: ¿Con tan gran descompostura
el pie y pierna has descubierto?
HIP.: Si no los cubrí jamás,
y ha veinte años que nací,
¿por qué me culpas que aquí
los descubra?

COST.: Buena estás.
 HIP.: Cuando no puedo...
 COST.: ¿No ves...
 GAL.: (En vano otra vez se ensaya.)
 COST.: ...que debajo de la saya
 son más lascivos los pies?
 (*Fuerza de la costumbre*, p. 48a)

CAP.: ¿Las piernas descubres?
 LIS.: Pues
 ¿cuántos me han visto las piernas
 en Italia y en España?
 Mándame también que sea
 melindrosa.
 CAP.: Sí, Lisarda,
 que siempre lo que se niega
 y se oculta de los ojos
 se apetece con más fuerza.
 (*Batalla de Pavía*, vv. 1585-1592)

Al tener que ponerse el manto, se lo ponen como si fuese una capa: «¿Como ferreruelo el manto, / Hipólita?», le pregunta en tono de reproche Costanza a su hija en *La fuerza de la costumbre* (p. 51a); y Lisarda en *La batalla de Pavía* «Pónese el manto terciado como capa», riéndole enseguida el padre: «No de esa suerte» (v. 1604). Cuando suena en las cercanías ruido de alguna pendencia, las dos no vacilan en arrojar las prendas femeninas y recobrar la espada para participar activamente en la riña: Hipólita le arranca la espada a su hermano, dejándole los chapines (simbólico intercambio de prendas)²⁴, mientras que Lisarda le toma la espada a Lobón, y, después de la pelea, «sale con un chapín puesto y otro quitado», arrojando el segundo chapín fuera del tablado (vv. 1608 y sgg.), en esa actitud violenta y despectiva tan propia del personaje de Monroy y tan distinta de la de la protagonista de Guillén.

5. En el II acto de *La fuerza de la costumbre* el personaje de Hipólita se redondea más, oscilando entre costumbres masculinas (intenta enseñarle a su hermano el arte de la esgrima, declara que no sabe sujetarse a estar sentada bordando...) y nacientes inclinaciones femeninas (se siente atraída por don Luis, aunque todavía le parece que lo admira por su habilidad de esgrimidor). Nada parecido vemos en la Lisarda de *La batalla de Pavía*, que en el III acto se ve enfrentada con la admiración de dos pretendientes, el duque del Infantado y el virrey de Nápo-

²⁴ «Dámela a mí [la espada], maricón, / y desos chapines ten / cuidado» (p. 48b).

les Carlos de Lannoy, a los que rechaza con enfado sin manifestar preferencias hacia ninguno de los dos. Como hemos venido diciendo, Lisarda es un personaje que sigue igual a sí mismo desde el comienzo hacia el final de la comedia, al revés de Hipólita. Esta es un personaje con una psicología, Lisarda es más bien un tipo, que se acerca, en su función y caracterización, al gracioso con el que forma pareja a lo largo de toda la obra: siempre igual y previsible en sus reacciones, muy poco funcional a la intriga, sirve más bien para animar la comicidad (en resumidas cuentas de tipo entremesil) de una comedia cuya intriga principal es decididamente seria, heroica.

Para cerrar estas breves notas, quiero señalar algunos indicios (simples sugerencias que requerirían una exploración ulterior y más detenida) que apuntan a una trama de referencias intertextuales todavía más densa de la que he podido demostrar en estas páginas. El episodio del I acto de *La batalla de Pavía*, en el que Lisarda salva la vida al virrey de Nápoles Carlos de Lannoy, quizás pueda ser un eco intertextual preciso de *El cerco de Pavía* de Tárrega, donde Casandra, en la ocasión vestida de hombre para disfrazarse entre los soldados, aparece llevando en brazos a su amante Cisneros que se ha desmayado en la batalla²⁵. Es cierto que Casandra, en realidad, nunca reniega de su identidad femenina, antes bien, lo que la lleva a disfrazarse de varón es precisamente el deseo de seguir a su enamorado en la guerra. A su vez, *La fuerza de la costumbre*, al menos en el título, parecería recordar *La fuerza del interés*, comedia de un compatriota de Guillén de Castro, Gaspar de Aguilar²⁶. En esta comedia vemos a una mujer, Emilia, que se niega tajantemente y con mucha soberbia al amor, para verse humillada luego de forma muy cruel: acabará enamorándose de un hombre que, en realidad, es el criado de uno de sus pretendientes rechazados, y que, después de haber gozado su amor, la vende a su amo por una consistente suma de dinero. Aun sin conjeturar una relación intertextual efectiva entre las dos comedias, sino sólo una forma de eco o de recuerdo, es evidente que Guillén de Castro es más compasivo hacia su protagonista, castigándola de forma más dulce, aunque el objetivo sea el mismo: la sumisión de la mujer al varón y su aceptación del papel que le asignan la naturaleza y, diremos nosotros, la cultura de la época.

También podremos apreciar, dado un mismo tema (el de la mujer

²⁵ *El cerco de Pavía y prisión del rey de Francia*, en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. E. Juliá Martínez, tomo I, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1929.

²⁶ También en *Poetas dramáticos valencianos*, tomo II.

esquiva, soberbia y reacia al amor, que se ve castigada por alguna forma de *contrappasso*) la distancia que media entre los planteamientos de una constelación de obras que comprende, no sólo las ya citadas de Aguilar y Guillén, sino algunas entre las mejores y más complejas comedias áureas: pienso en *Los melindres de Belisa*, *El perro del hortelano* y *La moza de cántaro* de Lope de Vega, o en *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina... Sobre este telón de fondo resaltará aún más la rigidez y tipización de la Lisarda de Monroy, frecuente por lo demás en los protagonistas de reelaboraciones y refundiciones tardías y de segunda calidad²⁷. Señal inequívoca, ésta, de un cambio de actitud que afecta la casi totalidad de la producción teatral áurea al declinar la primera mitad del siglo XVII: se pasa entonces de una fase en la que la reelaboración intertextual se aliaba a la creatividad y la innovación, y en la que se seguían creando nuevos personajes, algunos inolvidables aun dentro de su relativo esquematismo (la Belisa, la Diana, la doña María de Lope, la Magdalena y la Serafina de Tirso, por quedar en el ámbito del tema de la mujer esquiva...), a una fase en la que la reelaboración intertextual sigue otros caminos, llegando a ser poco más que una combinatoria de secuencias y citas, en la que ya no hay verdadera creación de personajes nuevos sino utilización de tipos a los que les falta complejidad y espesor dramático²⁸.

Fausta Antonucci
Università di «Roma Tre»

²⁷ Algo que ya tuve ocasión de notar al estudiar las refundiciones tardías de algunas obras de Lope de Vega protagonizadas por un personaje salvaje: véase mi *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, Anejos de RILCE-L.E.S.O., 1995.

²⁸ El último grande y genial refundidor fue, en este sentido, Pedro Calderón de la Barca: algunas de sus obras más famosas e interesantes son, de hecho, refundiciones o reelaboraciones absolutamente originales de obras anteriores, desde *La vida es sueño* y *La dama duende*, hasta *No hay cosa como callar* y *El alcalde de Zalamea*, pasando por *La niña de Gómez Arias* y *El príncipe constante*. Mucho queda todavía por decir sobre este aspecto del arte dramático calderoniano; hoy por hoy podemos remitir, entre otros, al trabajo de A.A. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón: His Use of Earlier Plays*, Oxford, Dophin, 1958; a las consideraciones de M. Vitse, «Un teatro de la modernidad», *Historia del teatro en España, I. Edad Media, siglo XVI, siglo XVII*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, p. 560 y sgg.; a las investigaciones de S. Arata acerca del personaje de Lope de Figueroa en *El alcalde de Zalamea*, «Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa», ahora en Id., *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata, M. del Valle Ojeda, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 231-244.

LA POLEMICA INTORNO ALLA CENSURA DE LA ELOCUENCIA E LA TEORIA DESCRITTIVA BAROCCA

1. Ormaza e le pitture immaginarie

La polemica che originò la pubblicazione della *Censura de la Elocuencia* di Ormaza (1648) non si limita, come in genere si crede, all'apparizione di due confutazioni, il *Triunfo de la verdad* di Bondía e il *Trece por docena* di Céspedes¹. In verità, non è così esigua la scia non solo di oppugnationi, ma anche di apologie che ha lasciato questa *ars praedicandi* quanto mai *sui generis*. Riesaminerò adesso solo un aspetto della diatriba, quello relazionato con la teoria descrittiva, riservando a un altro momento la ricostruzione di questa complessa polemica che, un po' come quella gongorina in ambito letterario, agisce da spartiacque nel processo di emancipazione della predicazione barocca dai modelli cinquecenteschi.

Sebbene i riferimenti alla descrizione siano costanti nella *Censura de la Elocuencia*, la riflessione di Ormaza non è affatto sistematica. In ogni caso, è evidente che il suo punto di partenza è il rovesciamento della teoria descrittiva di Fray Luis de Granada già proposto da Salcedo de Aguirre nel suo *Pliego de cartas* del 1594²: quest'epigono quasi sconosciuto di Huarte de San Juan sosteneva infatti che anche le descrizioni

¹ Cfr. L. López Santos, «La oratoria sagrada en el Seiscientos. Un libro inédito del P. Valentín de Céspedes», *Revista de Filología Española*, XXX, 1946, pp. 353-368; G. Ledda, «Antiguos y nuevos predicadores: una polemica sull'oratoria sacra del '600», Aa.Vv., *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, a cura di B. Perinán e G. Guazzelli, Pisa, Giardini Editori, 1989, pp. 311-325 e «Introducción» in G. Pérez de Ledesma, *Censura de la Elocuencia*, Madrid, El Crotalón, 1985, pp. 9-36; F. Cerdán e J.E. Laplana Gil, «Introducción», in V. de Céspedes, *Trece por docena*, s.l., Presses Universitaires du Mirail [Anejos del Criticón], 1998, pp. 7-73; M. Blanco, «Humanismo rezagado frente a difícil modernidad. Al margen de la polémica Ormaza-Céspedes sobre la oratoria sagrada», *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 123-144.

² Cfr. G. Salcedo de Aguirre, «XII. Letra para un sacerdote que quiere començar a Predicar...», *Pliego de Cartas en que ay doze epistolas escritas a personas de diferentes estados y officios...*, Baeça, por Iuan Baptista de Montoya, 1594, pp. 172v-204r. Conosco un solo studio sul *Pliego de Cartas*: E. Torre, «Carta a un estudiante», *Archivo Hispalense*, 202, 1983, pp. 65-95.

introdotte nei sermoni, e non solo quelle dei letterati e degli storici, dovessero essenzialmente dilettere e solo secondariamente *movere*. Ormaza porta alle estreme conseguenze questa nuova concezione della descrizione sacra. Però il predicatore, a suo giudizio, per riuscire a incuriosire (*delectare*) il variegato uditorio con le sue descrizioni deve evitare sia i temi banali dei *Progymnasmata* («auroras, fuentes, prados y flores»), sia l'eccessiva affettazione:

Mas es sin razón esta severidad, que el deleitar es gran prenda. No alabo essas auroras, fuentes, prados y flores, en que se deshojan moços, y vérselas pintar saca a las canas colores. Bien que se podía hazer en esto de modo que fuesse grave adorno, qual le vemos en muchos Santos cuya gravedad eloquente dio autoridad a este aliño³.

La descrizione non è più per Ormaza semplicemente una figura retorica: «La descripción es oí no sólo figura, sino todo el pasto y baraja de los Predicadores»⁴. Tuttavia, se stima che i sermoni barocchi siano essenzialmente descrittivi non è tanto – credo – perché la *descriptio* a volte occupa davvero tutti i *cabos* del sermone, quanto perché la ritiene l'unico parametro in grado di misurare l'effettività della predica e le capacità retoriche del predicatore. Ormaza è dunque, come attestano anche le *pinturas* verbali che introduce nella seconda parte della *Censura*, uno dei pochi teorici che non richiede che la descrizione dilettevole sia breve, ma anzi – *glykytes* ermogenica – elogia una descrizione iperdettagliata (o una sequenza di tali descrizioni). L'aspetto più rilevante della sua teoria concerne, però, l'impronta *conceptuosa* della *descriptio*, che naturalmente non riguarda solo la selezione del lessico e del registro stilistico: «...no basta que la descripción sea con buenas palabras y amplificaciones, deue ser briosa en el modo de dezir y conceptuosa»⁵. Il vero piacere della descrizione nasce, si potrebbe chiosare, non tanto dall'eleganza elocutiva, quanto dalle *agudezas* (ovviamente in primo luogo *de concepto*) che contiene e spiega, e che riescono a sorprendere l'uditorio e a catturarne l'attenzione. Per questo, quando affronta la questione dei passi biblici che sembrano esigere sempre una medesima amplificazione descrittiva, obbligando i predicatori a interpolare descrizioni prevedibili, arcinote, e quindi incapaci di procurare diletto⁶,

³ José de Ormaza [Gonzalo Pérez de Ledesma], *Censura de la Eloquencia* (Zaragoza, 1648), Madrid, Criticón, 1985, p. 80.

⁴ *Idem*, p. 119.

⁵ *Idem*, p. 122.

⁶ «Aquí se encrespa algo más la Eloquencia, quedando mui vfano el que en çarças, carros, tempestades y naues de Tyro, engüeca más las velas. De suyo más energía y gala tiene

Ormaza plaude all'ingegno dei «más limados» che non esitano a discostarsi dalla parola scritturale e a fabbricare *pinturas imaginarias* «en que se pintan no como fueron las cosas, sino como más a nuestro modo las podemos delinear»⁷ (e proprio per questo cadrà sulla sua testa l'accusa di eterodossia). Tra i vari esempi che adduce per dilucidare meglio il suo ideale descrittivo⁸ figura l'Annunciazione descritta da Paravicino⁹, alla fine della quale scrive: «Desta piadosa ficción podrás tomar exemplo para referir sin tedio la Assumpción triunfante de la Virgen Santísima, la Ascensión de Christo Señor nuestro, y assí otras...»¹⁰. Lo scopo, come si vede, è quello di narrare e di descrivere («referir») amenamente («sin tedio»). La *Censura de la Elocuencia*, in definitiva, è la prima *ars praedicandi* secentesca che valuta positivamente e senza restrizione alcuna la descrizione amena, dilatata e *conceptuosa*. Per questo motivo era destinata a convertirsi nel facile bersaglio di molteplici e aspre critiche.

2. La prima reazione: Bondía e Céspedes

Nel *Triunfo de la verdad* Bondía critica Ormaza perché «demasiada-

aquesto que la simple narración de vn suceso; pero ya esto se ha vulgarizado tanto que, sin grande y nueuo realze no lo deuen vsar los más limados.», *idem*, p. 134.

⁷ *Ibid.* Quintiliano e altri trattatisti antichi, e fra i moderni soprattutto L. Alfonso de Carvalho (*Cisne de Apolo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, p. 294), permettevano al poeta di inventare e di inserire episodi verosimili. Per quanto concerne l'accusa di eterodossia, cfr. V. de Céspedes, *Trece...*, pp. 85-88 [Azote I, 10-20].

⁸ Il primo riguarda un anonimo «mui célebre y justamente aplaudido Predicador», il quale «en aquel lugar en que da Dios escoger a David entre la hambre, la peste y la guerra, haze vivas descripciones destos tres males, pintando la hambre sin colores, mas no sin sombras, deforme en palideces la piel que apenas cubre los güessos, una muerte viva, un cadáver animado [...]», Ormaza, *Censura...*, p. 134. La descrizione si converte, così, in una sorta di cornice che racchiude una serie di *agudezas verbales*, come gli ossimori «muerte viva» o «cadáver animado» (si rammenti il lamento di Segismundo ne *La vida es sueño*: «siendo un esqueleto vivo, / siendo un animado muerto») e *conceptuales*, come nel caso di «pintando [...] sin colores, mas no sin sombras», dove *sombra* è sia un tecnicismo pittorico, sia un'esplicita allusione alle sofferenze causate dalle carestie. Questa impalcatura concettistica non impedirebbe però, almeno secondo Ormaza, di commuovere l'uditorio («La pinturas deste género, como se llegan tanto a la notación, son para mover afectos mui oportunas...», *Censura...*, p. 135), dato che tali *agudezas* erano, se non altro per un pubblico medio-colto, immediatamente decifrabili.

⁹ *Censura...*, pp. 135-136. È opportuno confrontare questa descrizione con quella dello stesso Ormaza intitolata «Pintura de la triunfante Ascensión», *idem*, pp. 166-167.

¹⁰ *Idem*, p. 136.

mente afectado»¹¹ e la sua galleria di originali *pinturas* della seconda parte perché «por lo obscuro, i confuso, parecen del Caos»¹². Ricorda la definizione di *descriptio* della *Rhetorica ad Herennium*, ripropone la tipica suddivisione tassonomica di Prisciano e soprattutto sottolinea che l'*enargeia* è la funzione principale di ogni sorta di descrizione¹³. Il suo limite è quello di giudicare che il peso delle *auctoritates* sia sufficiente a far inclinare dalla sua parte il piatto della bilancia: difatti, non si prende la briga di giustificare teoricamente la superiorità della descrizione enargetica (visualizzazione della *res*) rispetto a quella amena e ingegnosa (visualizzazione del *verbum*).

Ben diverso è l'atteggiamento di Valentín de Céspedes, che per rivendicare le tipiche e prevedibili descrizioni dei *lugares* biblici (e condannare inappellabilmente, invece, le pitture immaginarie di Ormaza) torna ad anteporre esplicitamente l'esigenza di *movere* al *delectare*:

De suerte, Señor mío, que referir la penitencia de un David, describiendo muy despacio cómo un rey poderoso y regalado se levanta a medianoche desnudo, se anega en lágrimas, se exhala en suspiros, se despedaza a golpes y postrado en la tierra clama al cielo con íntimos afectos del alma, acusando sus excesos y clamando por misericordia, ¿no moverá a los oyentes a llorar sus pecados? El pintar a un rey de Nínive cuando se arroja de su trono y, ajando y aun rompiendo sus vestiduras y reales insignias, se viste de un saco y cubre su cabeza de ceniza, ayunando y llorando continuamente, ¿no hará mella en las voluntades para que se rindan a las persuasiones de la palabra de Dios? [...] Ver obedecer a Abraham [...] ¿no nos moverá a que obedezcamos a Dios en las cosas tanto menos pesadas que nos manda? Ver la libertad santa con que Elías entra a hablar al rey Acab [...], ¿no exhorta al celo ardiente de la honra de Dios atropellando los respetos del mundo?¹⁴

È altamente significativo che in questo frammento Céspedes passi dai verbi *describir* e *pintar* al verbo *ver*, ripetuto due volte: così viene recuperato il nesso *enargeia/movere* che tanta importanza riveste nella

¹¹ A. Bondía, *Triunfo de la verdad sobre la censura de la elocuencia*, Madrid, Por el Lic. Juan Martín de Barrio, 1649, p. 4r.

¹² *Idem*, p. 71v.

¹³ «El cap. 22 es la doctrina común de todos los Oradores; pero tráela tan mal, que basta para cansar a quantos la leen. Reducido pues todo, así se a de entender. Las especies de la descripción no dicen más, que la misma descripción, que es poner delante de los ojos lo que se trata; i así le definió Cicerón, diciendo: *Descriptio nominatur, quae rerum consequentium continet perspicuam, et dilucidam cum gravitate expositionem*. I con más claridad Prisciano: *Descriptio est oratio colligens, et praesentans oculis, quod demonstrat*. I luego añade, que la descripción misma se aze de personas, sucesos, tiempos, estados, lugares, &c. I así las especies, que subdivide Fachim, son superfluas, que todo quanto trata, lo malogra [...]», *idem*, p. 110v. Cfr. *Rhetorica ad Herennium*, IV, 51.

¹⁴ V. de Céspedes, *Trece...*, p. 84 [Azote I, 8].

teoria descrittiva di Fray Luis de Granada¹⁵. In effetti, Ormaza è criticato giustamente perché ha sacrificato la visualizzazione patetica sull'altare della *glykytes* ermogenica:

Claro está que si se pusiera a pintar la honda de un David, el levantar del brazo de un Abraham, el asirse a las columnas de un Sansón, el pavor y asombro de un Moisés mirando centellejar la zarza, el colgarse de la encina de un Absalón, y otras descripciones lucidas a que ocasionan semejantes lugares, era fuerza hacer en las iglesias una chimenea para cada oyente, y no bastaran todas las martas de Moscovia para sufrir el rigor de aquel heladísimo aire tan desairado¹⁶.

In questo brano l'aggettivo *lucidas*, in effetti, designa precisamente il carattere ornamentale e 'apatico' delle fredde descrizioni ormaziane, che tradiscono la loro stessa essenza, come suggerisce l'ossimorico e paragrammatico sintagma «aire [...] desairado». Ma fin qui la trattazione della *descriptio* di Céspedes si caratterizza solo per la sua 'convenzionalità umanistica'. La novità più consistente riguarda, piuttosto, la teorizzazione dello stretto legame che unisce l'*actio* teatrale del predicatore e l'*enargeia* descrittiva (per quanto si possa ricercare l'origine di questa intuizione ancora nello stesso Fray Luis de Granada¹⁷):

A Fray Francisco de Lerma vi en el Hospital de Zaragoza desquijerar el león de Sansón, y otra vez dejar la capa de Josef en mano de la gitana, y otra colgada la víbora de la muñeca del brazo de San Pablo, todo con tanta bizarría y decencia que todo el auditorio fue una estupenda admiración, y afirmaban que habían visto el león destrozado, la capa suelta, y culebreando la víbora. A otro vi después en el mismo puesto pintar el sacrificio de Abraham y otro día el derribar las columnas de Sansón con tan singular propiedad, viveza y gracia, que prorrumpieron los oyentes en aplausos gritados, siendo necesario parar hasta que se sosegase el tumulto¹⁸.

Il predicatore dipinge («A otro vi [...] pintar») con la parola e con il gesto, difatti per mostrare la vipera attorcigliata al polso del santo non è sufficiente la competenza elocutiva, ma serve anche una peculiare abilità prossemico-cinetica (un movimento sussultorio del braccio, evidentemente). Per questo, anche se tale forma di visualizzazione sembra caduta in disuso, Céspedes la difende con tanto ardore¹⁹. E conclude il

¹⁵ Cfr. Fray Luis de Granada, «Retórica eclesiástica II (libros 4-6)», *Obras Completas*, T. XXIII, Madrid, F.U.E. / Dominicos de Andalucía, 1999, p. 313.

¹⁶ V. de Céspedes, *Trece...*, p. 92 [Azote II, 3]. Céspedes critica duramente la galleria di *pinturas* di Ormaza: cfr. *idem*, p. 319 segg.

¹⁷ Cfr. G. Ledda, «Práctica y arte *concionandi* en la *Retórica* de fray Luis de Granada», *Documentos A*, Barcelona, n.º 4, septiembre 1992, p. 111.

¹⁸ V. de Céspedes, *Trece...*, p. 93 [Azote II, 7]. Cfr. anche *idem*, p. 95 [Azote II, 11].

¹⁹ «[...] yo nunca me podré persuadir que en un valiente natural y en una elocuencia

discorso sulla descrizione rappresentativa, o meglio, sul sermone descrittivo-teatrale, affermando che il genere ha trionfato in Spagna, ma che purtroppo si è già estinto: quindi sono storicamente vane le sue argomentazioni, seppure sul piano logico riescano a confutare le opinioni di Ormaza:

Alcánzase me [...] que me podrá decir alguno que si bien lo que se ha discurrido tiene fuerza contra el Censurador, pero que absolutamente no es doctrina a propósito para los tiempos que ya corren, porque así las descripciones, buen siglo hayan, como las representaciones, Dios las perdone, ya pasaron su carrera, y así agora descansan en paz. No se embarazan en eso los predicadores cortesanos, sino que hacen todo el convite de su sermón de dos o tres punticos de mucho garbo, adornados de unos lugares y concepticos picados y picantes que concluyan presto y den en la nuca del agrado con estilico muy conciso y misterioso...²⁰.

Apparentemente il bersaglio, questa volta, non sembrerebbe tanto Ormaza, quanto il generale cambiamento di gusto e di sensibilità che si avverte fra i predicatori intorno alla metà del secolo. Ma forse Céspedes vuole in realtà suggerire che le idee della *Censura de la Elocuencia*, se seguite e applicate alla lettera, alla fine conducono paradossalmente all'estinzione della *descriptio*, giacché (come sosterebbe Lulio²¹) non si visualizza più la *res*, ma il *verbum*, o meglio, questo «estilico muy conciso y misterioso». La descrizione di Ormaza può crescere *ad libitum* o

rara y dulzura peregrina en el decir pueda dejar de parecer bien en todos tiempos un trozo de descripción bizarra, conceptuosa, sentenciosa, y decente, no tocando en prolija, ni un poco de representación propia, viva, significativa y modesta [...]» *idem*, p. 101 [Azote II, 28]. Stupisce, in questo caso, l'impiego degli aggettivi *bizarra* e *conceptuosa*, che non possono essere comunque letti come un'improvvisa apertura alla teoria della descrizione dilettevole di Ormaza. In realtà, Céspedes ammette, come Fray Luis de Granada, la funzione di *delectare* («deleita»), però la subordina al *continuum* visualizzare, commuovere («mueve») e persuadere («aprovecha»): «Sacamos que no es vicio el referir algunos lugares historiales por extenso, describirlos y representarlos hasta una o dos veces en el sermón, y que esto, sabiéndose hacer, deleita, mueve y aprovecha.», *idem*, p. 104 [Azote II, 36]. In effetti, nonostante la raccomandazione di *delectare* figurati per prima, non può essere considerata come la funzione preminente, visto che nel *Trece por docena* si sostiene che la descrizione non deve mai essere prolissa. La brevità, però, non è probabilmente richiesta tanto perché il *delectare* è percepito, come sostenevano per esempio i trattatisti aristotelici, come un tradimento della diafana *definitio* o comunque dell'essenzialità della parola scritturale, quanto perché Céspedes sembra avvertire il bisogno di concentrare il *pathos* per ottenere una visualizzazione più effettiva. Non mette al bando la descrizione ornata («la descripción pulida, decente y airosa, es sazonado hechizo del oído», *idem*, p. 95 [Azote II, 12]), tuttavia ritiene indubbiamente più importante la visualizzazione verbale capace di *movere* e di *suadere*.

²⁰ *Idem*, p. 100 [Azote II, 23].

²¹ Cfr. A. Lulio, *Sobre el estilo - Libro sexto del 'Sobre el discurso'*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, pp. 110-111.

quasi, trasformandosi in sempre nuove concatenazioni di *conceptos* arguti ed eleganti, però così diventa al contempo sempre più oscura ed enigmatica, e perde la sua pregnanza icastica. L'equilibrio tra *enargeia* e amenità ecfrastica – e anche tra *movere e delectare* – ancora mantenuto, sia pure con strategie diametralmente opposte, da Fray Luis de Granada e da Salcedo de Aguirre, è un'utopia ormai lontana.

3. La sconosciuta coda della polemica

Sono costretto a trascurare l'influenza ormaziana sia sull'*Epítome de la Eloquencia Española* di Artiga²², sia sulla *Apología de la predicación* di Pedro de Miranda (1665). Ma in quest'ultimo caso non si tratta di una grave lacuna, visto che Miranda, malgrado nella lunga introduzione presenti un'articolata sinossi della *Censura de la Eloquencia*²³, sostiene tesi abissalmente lontane da quelle di Ormaza (rivendica l'ideale di una predicazione *llana* e priva di qualsivoglia artificio).

Più importante è l'*Arte de sermones* di Martín de Velasco, in cui Ormaza è di nuovo criticato proprio a causa della sua temibile teoria descrittiva: «Ya que se intenta agradar el Auditorio, quién les dixo a éstos, que el modo estava en sus pinturas, y descripciones? Y que la mayor gala era sacar cada rato una mariposa, ya de cristal, ya de nieve, y ya de fuego? Válgate Dios por mariposa esencial!»²⁴. Come si vede, Velasco non vitupera il fine di *delectare*, ma unicamente l'impiego di mezzi inadeguati (queste tediose *pinturas*), e soprattutto non esige un ritorno alla concezione tradizionale della descrizione amena e ancillare, giacché poi asserisce:

Aunque la descripción es gallarda flor de la Rectórica, no debes hazer della muchos Ramilletes para cada fiesta: Dexa que luzga [*sic*] en su lugar: y entonces tendrá lugar la descripción quando necessitares della: Pero si no ay necesidad, para

²² Particolarmente significativa è la presenza di una serie di «Pinturas diversas»: cfr. F.J. Artiga, *Epítome de la Eloquencia Española [...]*, Barcelona, Imprenta de Maria Angela Martí viuda, Plaza de San Jaime, 1770, pp. 496-510.

²³ Cfr. P. de Miranda, «Apología de la predicación, en defensa de la más legítima y fructuosa, contra los nuevos abusos, que en ella han introducido algunos predicadores en estos siglos», *El Bautista Español y Predicador verdadero San Rosendo obispo, y abad, y sus admirables quanto portentosos elogios, y Apología de la Predicación, a protección del dicho Inclito, y Esclarecido Santo, en defensa de la más legítima, y fructuosa, contra algunas nueva corruptelas, introducidas en estos siglos, Parte Primera*, Madrid, En la Imprenta de San Martin, 1665, pp. 93-105.

²⁴ M. de Velasco, *Arte de Sermones para Saber Hazerlos, y Predicarlos*, Cadiz, por el Alfez Bartolomé Nuñez de Castro, Impresor, y Mercader de Libros, s.d. [1677], pp. 120-121.

qué la manosean, y marchitan? Entonces avrá necesidad de la descripción quando con la misma descripción se ha de atar, o desatar el concepto...²⁵.

La descrizione, dunque, è utile quando è impiegata per legare o sciogliere un *concepto*, ovvero per amplificarlo o rivelarlo. In questo punto Velasco si riapprossima alla teoria descrittiva ormaziana, da cui, tuttavia, riprende subito le distanze, giacché poi afferma che, comunque, la *descriptio* non deve mai estendersi per più di tre brevi periodi²⁶. Insomma, Velasco è estremamente abile: accetta la *conceptuosidad*, ma richiede la brevità proprio per salvaguardare l'amenità (le descrizioni prolisse, sostiene, fanno spazientire l'uditorio). La maniera in cui illustra l'essenza della narrazione descrittiva (come Miguel de Salinas e tanti altri non separa nettamente *narratio* e *descriptio*) conferma che l'elemento discriminante della descrizione (retorica) è appunto l'eleganza stilistica:

Si el Auditorio entiende ya las cosas que le dizen, y no necessita de que lo enseñen, porque ya las sabe, ni de que lo persuadan, porque ya assiente [...]: entonces se han de dezir las tales cosas con narración descriptiva, y elegante; y assí esta segunda narración se puede definir: *es una elegante descripción de los casos y sucessos*. Dízesse descripción, y no difinición: porque esta narración no enseña la naturaleza de las cosas, sino describe refriendo las circunstancias de los casos: muestra los casos y las cosas para que las vean: pero no cuyda de que las entiendan, y assí se dize *elegante*; porque deve ser con estilo numeroso, y gala²⁷.

La funzione enarctica non è affatto negata («muestra los casos y las cosas para que las vean»), però siccome il predicatore non deve insegnare alcunché (l'uditor è già conosce l'episodio ed è già persuaso), non ha più il compito di commuovere, bensì solo di compiacere l'uditorio. In definitiva, Velasco richiede brevità ed *enarctica* come Céspedes, però rivendica *conceptuosidad* e amenità come Ormaza.

Il comportamento di Ameyugo è tanto curioso quanto ambiguo e, almeno in apparenza, ipocrita: cita Ormaza – o meglio, Pérez de Ledesma

²⁵ *Idem*, p. 121.

²⁶ «Pero advierte que quando hizieres alguna descripción, obligado de la necesidad, deve ser breve, porque todo lo que tuviere de largo, será desvaída, y mal tallada: Y no tienes licencia, ni te la pudo dar el censor de la eloquencia en sus dilatados exemplos de pintura, para gastar en ella más que tres periodos breves: [...] Y si gastares más, será gastar tiempo, enfadar al Auditorio, pedrisco y aguacero de chuzos.», *idem*, p. 122. La teoria di Ormaza è attaccata anche con un argomento 'pseudobiografico': questo trattatista infatti afferma che il «censor de la eloquencia [...] fue Maestro de pinturas, quando no tenía canas» (*ibid.*), ma che in seguito si sarebbe pentito e avrebbe ritrattato le sue pericolose tesi.

²⁷ *Idem*, pp. 106-107.

sma – solo quando deve criticarlo, per quanto in numerose occasioni segua pedissequamente e tacitamente il suo manuale²⁸. Non è infatti un caso il fatto che impieghi sin dal prologo la metafora della pittura proprio per riferirsi alla collezione di sermoni che, seguendo il modello della *Censura de la Elocuencia*, inserisce in appendice alla sua *Rhetorica sagrada*²⁹, né il fatto che, trattando di quei luoghi che richiedono una descrizione stereotipa, elogi le *pinturas imaginarias* ripetendo che sono sempre lecite quando si adoperano per illustrare un determinato *concepto*:

Las pinturas, unas retratan las cosas como son, otras son imaginarias, en que se pintan, no como son las cosas, sino como mejor las imaginamos para darlas a entender, en su lugar hablamos de las dos; en éste, que sólo ha de servir para sacar el concepto de el lugar, se advierta que sólo viene bien, y es Retórica quando la misma pintura saca el concepto a luz, o le dá más viveza, y más vigor, que si no haze nada de esto para el lugar, no es necessaria, sino inútil, y superflua³⁰.

Parole come *viveza* e *vigor* rimandano alla coppia di paronimi *energeia/enargeia*. Queste allusioni a una visualizzazione enargetica, però, non devono trarci in inganno, perché tale processo è interamente vincolato al *delectare*: come nella *Censura de la Elocuencia*, anche qui l'utilità della descrizione è legata rigidamente al *concepto* – idea, questa, peraltro raccolta anche da Velasco –. Di nuovo l'ingegnosità, o meglio, l'*agudeza*, è reputata il principale parametro estetico della descrizione.

Nel quarto capitolo del «Libro quinto de la gala, y aliño de el artificio retórico» sono enumerate diverse *figurae sententiarum*³¹ e tra queste viene naturalmente inserita l'ipotesi: «Es quando lo que está ausente lo tratamos, y hablamos de ello, como si estuviera presente, de tal suerte que lo que se representa, más parezca, que se ve, que no que se oye»³². In questo caso Ameyugo cambia fonte, perché ricopia la definizione di ipotesi di Agustín de Jesús María («Quando lo que está au-

²⁸ Cfr. F. Ameyugo, *Rhetorica sagrada y evangélica, ilustrada con la practica de diversos artificios rethoricos para proponer la palabra divina*, Madrid, Andres Garcia de la Iglesia, 1673, pp. 41-42.

²⁹ «El poner también los Sermones, y Oraciones, que aquí pongo para ideas, puede parecer presumpción con humos de vanidad, no lo es, pues es mi intento, que los Oradores Evangélicos sean como los Pintores, y Estatuarios, que tienen museos con diversas pinturas, y fragmentos de estatuas donde observan los aciertos, o errores de sus Artífices...», Ameyugo, «Al lector», *Rhetorica*... (pagina non numerata).

³⁰ *Idem*, p. 40.

³¹ Ameyugo, «Capitulo IV. Del quarto aliño del Artificio Retórico, que son las figuras de las sentencias», *idem*, pp. 66-69.

³² *Idem*, p. 67.

sente, lo tratamos, y ablamos dello como si estuviera presente»³³) cui aggrega la coda consueta 'semi-enargetica' (all'allocutore sembra più di vedere che di ascoltare). Si tratta di un'operazione tutto sommato coerente e comprensibile, visto che questa visualizzazione ingegnosa implica l'ostentazione del filtro verbale, oltre che della cosa (è una pittura, una rappresentazione artistica, ovvero di secondo grado, della *res*).

Però il capitolo veramente fondamentale del quinto libro della *Rethórica sagrada*, nonché il perno della teoria descrittiva di Ameyugo, è il successivo, intitolato «De la Pintura»³⁴, che è quasi una sorta di *collage* di vari intertesti della *Censura de la Elocuencia*. Così viene ponderato l'artificio della *pintura*:

Esta gala, en la estimación de los antiguos, es de grandísimo valor; usaron della [...] no solamente los Autores profanos; sino los Santos más eloquentes, y graves de la Iglesia, en quienes frecuentemente se pueden ver hermosísimas, y dilatadas pinturas; las quales si fueran vistas, y entendidas de algunos tartamudos destos tiempos, no censuraran con tanta audacia una joya tan preciosa de la elocuencia³⁵.

Ormaza aveva sottolineato l'abilità descrittiva di san Geronimo³⁶, si era riferito alla «gravedad elocuente» di «muchos santos» e aveva detto quasi con le stesse parole: «se ve quán sin razón destierran las descripciones algunas severidades tartamudas»³⁷. Ameyugo comprende che questa è la strategia adeguata: così, prima di attaccare i moderni detrattori delle descrizioni lunghe (*dilatadas*) e amene (*hermosísimas*), enfatizza allo stesso modo la congiunzione di eloquenza e gravità (la descrizione sacra in nessun caso può essere elaborata come quella gongorina, il *verbum* non deve mai nascondere completamente la *res*). Ciò spiega anche la sua successiva critica a quanti «usan de la pintura con notable libiandad»³⁸, che ovviamente deriva di nuovo dalla *Censura*, in cui difatti si legge: «La descripción es parte hermosa, aunque la han afeado los que en afeitarla gastan todo su asseo, y con esto la han infamado de libiana los más preciados de estilo casto»³⁹. In questo capitolo, inoltre, viene ripetuta l'originalissima tassonomia quadripartita di Ormaza, ov-

³³ A. de Jesús María, *Arte de Orar evangélicamente*, Cuenca, Imprenta de Salvador de Viader, 1648, p. 57v.

³⁴ Ameyugo, «Capítulo V. Del quinto aliño del Artificio Retórico, que es la Pintura», *Rethórica...*, pp. 69-71.

³⁵ *Idem*, pp. 69-70.

³⁶ Ormaza, *Censura...*, p. 58.

³⁷ *Idem*, p. 122.

³⁸ Ameyugo, *Rethórica...*, p. 70.

³⁹ Ormaza, *Censura...*, p. 80.

vero la suddivisione della *descriptio* in *imagen*, *notación*, *eficción* e *demonstración*⁴⁰. Le definizioni sono grosso modo identiche e vale la pena solo di segnalare che nel caso della *demonstración* si ricorda esplicitamente che la *pintura* può essere immaginaria⁴¹.

Però non ci sono solo coincidenze: Ameyugo è perfettamente consapevole della necessità di essere più prudente del suo predecessore e perciò, alla fine del capitolo, cerca un cammino per riappacificarsi con i tradizionalisti. Ormaza aveva scritto: «Pero aduerto que en todos quatro géneros no basta que la descripción sea con buenas palabras y amplificaciones, deue ser briosa en el modo de dezir y conceptuosa»⁴². Nella *Rhetórica sagrada* invece si legge:

También se ha de advertir, que en los quatro géneros (que hemos dicho) de pinturas, no basta que la descripción sea hermosa de palabras, sino que es menester sea muy briosa de sentencias, que de otra suerte será hablar por hablar, y no hablar, como se debe, para enseñar, y mover⁴³.

Ovviamente, quest'improvvisa virata verso la subordinazione della descrizione amena e *conceptuosa* al *movere*, poco comprensibile nell'orizzonte retorico ormaziano⁴⁴, non può essere interpretata che come una curiosa forma di nicodemismo teorico. Infatti, tale dichiarazione 'programmatica', che chiude fra l'altro il capitolo «De la pintura», non ha certamente la forza di rimettere in discussione la priorità del *delectare* ribadita fino a quel momento: sembra trattarsi, quindi, soltanto di uno stratagemma per contrabbandare la pericolosa teoria descrittiva della *Censura* senza destare troppi sospetti. Evidentemente gli epigoni di Ormaza erano costretti a dissimulare e a nascondersi.

Paolo Tanganelli
Università di Potenza

⁴⁰ Ameyugo, *Rethorica...*, pp. 70-71. Cfr. Ormaza, *Censura...*, p. 120.

⁴¹ Cfr. Ameyugo, *Rethorica...*, p. 71.

⁴² Ormaza, *Censura...*, p. 122.

⁴³ Ameyugo, *Rethorica...*, p. 71.

⁴⁴ Ormaza presta poca attenzione al *movere* (cfr. n. 8) e allude sbrigativamente al nesso *enargeia/movere* solo nella seconda parte: «Y todas estas descripciones disponen para que halle, tras ellas, lugar la moción. ¿Quién no cobrará horror a la ambición, viendo los afanes en que empeña?», Ormaza, *Censura...*, p. 167.

L'AUTORE E IL SUO DOPPIO:
EL PORQUÉ DE TODAS LAS COSAS
DI ANDRÉS FERRER DE VALDECEBRO

Nel 1668 fray Andrés Ferrer de Valdecebro diede alle stampe *El porqué de todas las cosas*, dedicandolo al nobile don Diego López de la Flor, reggente di Alcalá de Henares. Nel breve prologo introduttivo spiega che l'opera consta di due libri: il primo, incentrato sulla *filosofía natural* e il secondo sulla *filosofía moral*. L'interesse dell'autore pare tutto rivolto alle possibilità di insegnamento religioso insite nel trattato morale, vero centro ideale dell'opera, e pur tuttavia le basi «scientifiche» di quei ragionamenti sono poste nelle 400 domande e risposte che ne costituiscono la prima parte: «escribo el primero por escribir el segundo – ammette infatti l'autore – y si pudiera escribir el segundo sin el primero, no escribiera el primero». È forse questo atteggiamento di rifiuto verso la materia scientifica ciò che spiega l'apparire di uno pseudonimo a firma del *Libro primero*, che appare così a carico del Doctor Sanedrio Rifer de Brocaldino (un anagramma quasi perfetto), mentre il *Libro segundo* è introdotto da un ulteriore titolo – *Políticas y morales consideraciones sacadas de algunos problemas del primer libro* – cui si aggiunge il nome del suo autore: *Las escribe* – si legge di seguito – *el reverendo Padre Presentado Fray Andrés Ferrer de Valdecebro, Calificador del Santo Oficio, de la esclarecida Religión de Predicadores*, con cui si rivela agli occhi del lettore la vera identità di chi scrive, assieme alla sua carica religiosa e ai suoi incarichi¹.

A questa doppia identità fa riscontro un testo bipartito le cui due parti divergono non solo sul piano dei contenuti, ma anche su quello formale. E questa divergenza non sembra soltanto imputabile al principio di poetica che richiede un adattamento dello stile al tipo di materia trattata – e che, di conseguenza, costringe un autore a elevare il tono se l'argomento è di natura etica o religiosa (o eroica) – bensì supera i confini stilistico-generici, alla ricerca, forse volontaria, di una differenzia-

¹ Dopo la *princeps*, l'opera non fu più ristampata. Attualmente è in preparazione un'edizione: Andrés Ferrer de Valdecebro, *El porqué de todas las cosas / Il perché di tutte le cose*, a cura di Antonio Bernat Vistarini e John T. Cull, traduzione di Daniela Capra, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

zione più radicale. Partendo da questa ipotesi, senza perdere di vista il fatto che a tipologie testuali differenti devono corrispondere caratteristiche diverse, cercheremo di dimostrare che esiste un tentativo dell'autore di marcare precisi confini tra i due libri attraverso l'utilizzo di procedimenti sintattici diversi, fermo restando il fatto che i due testi hanno in comune altri aspetti linguistici, di cui non ci possiamo occupare in questa sede.

Il primo libro consta di quattrocento domande con relative risposte, raggruppate in 35 capitoli, ciascuno dei quali è incentrato su un argomento preciso a cominciare dall'uomo, cui segue il capitolo sulla donna, mentre il quinto, ad esempio, è sugli ermafroditi; successivamente, altri sono dedicati ai vari organi vitali o a parti del corpo umano come le mani, il naso o i denti, fino ad arrivare al sonno e infine ai quattro elementi costitutivi del mondo, con l'intenzione di spiegare la ragione per cui il creato è come noi lo vediamo. Se in alcuni casi l'autore si scaglia contro false credenze e superstizioni, altre volte le sue opinioni corroborano idee la cui scientificità è quantomeno dubbia. Come la domanda numero 127: «¿Por qué algunas mujeres cuando tienen la menstua quiebran un espejo si le miran?», o la seguente, «¿Por qué mata el basilisco mirando?», o ancora, «¿Por qué los hombres de orejas grandes y largas suelen ser tontos e ignorantes?» (num.148), per citare solo tre dei numerosi esempi possibili. Inutile aggiungere che le risposte che seguono immediatamente tali domande nel testo sono altrettanto sorprendenti. Più raro è il caso opposto, in cui un'opinione popolare viene negata; ciò accade solo in due occasioni, quando la credenza offenderebbe in qualche modo la religione cattolica, e precisamente a proposito delle capacità medianiche dei raddomanti (124) e dell'esistenza della chiromanzia (227). Da ciò sembra possibile dedurre che il lettore ideale di fray Andrés non dovesse essere uomo di grande cultura. Gli aspetti formali del testo, caratterizzati da un *descuido* volontario, sarebbero dunque da mettere in rapporto con l'orizzonte d'attesa del suo pubblico. Ma veniamo ad alcuni di essi.

È noto che il fenomeno sintattico detto tematizzazione o topicalizzazione è più diffuso nella lingua orale, sebbene, su minore scala, si possa trovare anche in diversi tipi di testi scritti. È pur vero che la sua funzione, volta a dare risalto a un certo termine della frase, dislocandolo quindi a sinistra, è forse insostituibile, tanto più che la scrittura, contrariamente al discorso orale, non può avvalersi di espedienti quali l'intonazione o il volume della voce per rimarcare l'elemento su cui va il focus. Tuttavia, il suo uso frequente, unito ad altre caratteristiche tipi-

che dell'oralità, contribuisce a disegnare un quadro del *libro primero* che va in una direzione ben determinata. Per meglio illustrare la portata del fenomeno, riportiamo qui di seguito un elenco numerato delle frasi topicalizzate, indicando tra parentesi alla fine il numero dato loro nell'originale:

- [1] y los ingenios los atrasa la humedad mucho (17)
- [2] el enojo le ocasiona la sangre (22)
- [3] porque el aire que está más apartado de la tierra los vapores lo escurecen (120)
- [4] el aire que había de salir por la boca le detienen los vapores [...] (125)
- [5] la ira la despierta una sangre (132)
- [6] el espíritu vital que mueve al corazón lo está animando la sangre (300)
- [7] el calor natural [...] la respiración lo refresca (301)
- [8] lo duro de la cera lo da la humedad que tiene (377)
- [9] el lodo al contrario le hace blando la humedad (377)
- [10] la virtud la tienen dentro (390).

Le frasi citate sono interessanti anche per un'altra ragione: come si sarà osservato, alla topicalizzazione, sistematicamente accompagnata dal pronome «copia» (nel quale si osservano tra l'altro numerosi casi di *leísmo*), segue la costante omissione della preposizione *a* che in alcuni di questi casi introdurrebbe il complemento diretto tanto nello spagnolo moderno quanto in quello cinquecentesco². Queste caratteristiche ricorrono con una certa frequenza nel testo, contribuendo all'effetto generale di prosa *descuidada*.

Veniamo ora a un fenomeno vicino a quello enunciato sopra, che non necessariamente dipende da scarsa attenzione nella redazione di uno scritto, in quanto il suo uso, al contrario, di norma corrisponde a un preciso intento espressivo: l'iperbato; esso è infatti una figura – utilizzata soprattutto in poesia – consistente nell'inversione del regolare ordine sintattico della frase. L'uso che ne fa l'autore del *Porqué* sembra invece dovuto principalmente alla mancata programmazione nella costruzione della frase tipica del discorso orale³. Si vedano i seguenti esempi, scelti tra i molti possibili, nei quali non sono stati distinti, perché non pertinenti, tipi o varianti quali l'ipallage o l'anastrofe:

² Cfr. Hayward Keniston, *The Syntax of Castilian Prose*, Chicago, 1937. Si vedano in particolare le pp. 63-72 per il *leísmo* e per la preposizione *a* le pp. 5-12; sulla tematizzazione, p. 31 sgg. *Leísmo* e omissioni di *a* sono comuni anche a testi secenteschi, incluso il *Quijote*, come dimostra lo studio di Vicente Gaos «Gramática del Quijote», *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, III. *Apéndices, Gramática, Bibliografía e Índices*, Madrid, 1987, pp. 235-272, in particolare [242] e [250-251].

³ Sono infatti lontanissimi da quelli cervantini; cfr. V. Gaos, «Gramática...», p. 269.

- [11] porque señala las generaciones la naturaleza con el concurso de la semejanza (12)
- [12] retira la sangre el (*sic*) corazón el miedo (24)
- [13] porque resolvió la raíz la sequedad (97)
- [14] porque conserva las raíces la humedad que tienen (103)
- [15] como de recogerse la vista y no divertirse en un pozo muy hondo ver a mediodía las estrellas (114)
- [16] quedóse animado del corazón el hueso (260)
- [17] los peces son los mejores los de los ríos (279)
- [18] el calor que se recoge al estómago para la digestión de la comida, la fuerza de la imaginativa lleva (317)
- [19] recoge muchas humedades el sueño que las expelle la vigilia (319)
- [20] se une y recoge en el fondo adonde está batallando el fuego, la más fría (349).

Queste frasi non paiono il frutto di un'attenta elaborazione atta a curarne lo stile, ma sembrano piuttosto il risultato di una redazione poco pensata, di una scrittura che raccoglie sulla pagina un divagare ad alta voce, con forti tratti di oralità (particolarmente palese nell'esempio [17]), tanto che ad una prima lettura non è sempre facile capirne il senso, come accade in particolare nella numero [15] e anche nella [20].

In generale, è notevole la spiccatissima tendenza alla posposizione del soggetto rispetto al verbo, che ricorre con un'altissima frequenza, tanto da costituire uno degli schemi di frase più frequenti, come si può osservare ritornando su quelle già citate.

Un altro fenomeno sintattico presente nel *libro primero* che ci riporta ancora una volta ad una prosa poco curata è ciò che va sotto il nome di concordanza *ad sensum*, e che consiste nella mancanza di accordo grammaticale (di numero tra soggetto e verbo, oppure – più raramente – di genere tra sostantivo e aggettivo) a favore di quello logico⁴. Si leggano gli esempi seguenti:

- [21] los ingenios los atrasa la humedad mucho y los fortalece y aviva la sequedad y el calor (17)
- [22] porque ocupa todo lo racional la alma y los sentidos (13)
- [23] ¿por qué a los viejos les tiembla la cara y las manos? (27)
- [24] la virtud imaginativa y la aprehensión es superior a la del gusto (180)
- [25] porque tengan anchura y hueco la trabazón de las costillas (210)
- [26] siguen [las espaldas] la proporción del pecho y estómago, que es ancho (243)
- [27] se purga el estómago, se purifica la cabeza y los ojos y se limpia el cerebro (289)

⁴ Anche per questo uso non mancano i paralleli con il *Quijote* e altre opere secentesche; cfr. V. Gaos, *art. cit.* [259-260]. Keniston, p. 480 sgg.

- [28] no puede penetrarlo ni el agua ni el vino (382)
 [29] el agua, el espejo y la materia bruñida tiene reflejo porque tiene los poros derechos (384 bis)
 [30] la mostaza y pimienta enteros no pican (390)
 [31] refregándose los ojos, como está tan cerca, se divierte la humedad y el estornudo (398).

Anche il cambio di soggetto tra due o più frasi coordinate tra loro è una pratica che denota scarsa attenzione nella stesura di un testo, tanto più che a volte ciò rende ardua la comprensione dello stesso. Per la grandissima frequenza con cui si verifica abbiamo selezionato solo un certo numero di frasi, nelle quali a volte, allo scopo di facilitare l'immediatezza della comprensione, abbiamo inserito tra parentesi quadre il soggetto o l'oggetto elisi⁵. Queste frasi costituiscono anche, in generale, un saggio della prosa di *Rifer de Brocaldino*:

- [32] ¿por qué a los muy viejos se les cae la cabeza y cargan las espaldas? (28)
 [33] porque retira el calor al corazón el miedo, ciérranse los poros, aprietan el cabello y erízase (101)
 [34] porque [el corazón] recibió alguna porción de la materia de que los huesos se forman, cuajóla el calor y quedóse animado del corazón el hueso (260)
 [35] no teniendo qué digerir el estómago, se llena de humores pútridos y no los puede castigar el calor, vencen, y enferman (274)
 [36] envía puros y limpios los espíritus vitales al cerebro el corazón, mueven la fantasía con alegría y consiguientemente la risa (311)
 [37] el sol la purifica [el agua] y el aire la adelgaza y adquiere [el agua] noble y generosa propiedad (350)
 [38] ¿por qué muchas aguas de ríos o fuentes unas son delgadas, otras gruesas, otras dulces, otras salobres y otras de diferentes colores? (353)
 [39] los vapores son más sutiles y cae más delgada y cristalina [el agua] (356)
 [40] ¿Por qué rascándose el que tiene sarna cesa la comezón que le pica? (397).

Come si può osservare, la prosa di questa prima parte non brilla per la sua eleganza. Certo è che la brevità delle risposte non permette frasi molto articolate, ma si noti che anche laddove l'autore si dilunga nelle spiegazioni il risultato non si allontana molto da quello esposto: è infatti sua tendenza formare frasi semplici e brevi, tutt'al più in coordinazione tramite il connettore *y*, anche impiegato per l'allungamento del sintagma. Mentre la domanda è sempre introdotta da *¿Por qué?*, la risposta inizia, tranne rarissime eccezioni, con *Porque*. Molto spesso dopo la prima frase esplicativa segue un punto, o una virgola, o un punto

⁵ Si veda nuovamente Gaos, «Gramática...» [261-262]. Ciò che caratterizza l'opera che esaminiamo è l'enorme frequenza con cui le particolarità segnalate ricorrono rispetto al capolavoro cervantino. Keniston raccoglie esempi di anacoluto, pp. 694-695.

e virgola, a loro volta seguiti da una nuova spiegazione, anch'essa introdotta dalla stessa particella, solitamente preceduta dalla congiunzione copulativa. Un paio di esempi chiariranno questa struttura:

- [41] ¿Por qué daña tanto comer mucho?
Porque se gasta tanto el calor natural, que no le queda virtud para animar los demás miembros y los deja sujetos a muchos accidentes. Y porque se va atenuando, y con eso faltando la vida con la salud (275).
- [42] ¿Por qué tienen los animales hiel?
Porque en ella se recoge el humor colérico. Y porque fortalece las entrañas, y porque recibe las superfluidades del hígado (302).

Scarseggiano i periodi con termini adiacenti complessi, articolati cioè tramite le subordinate, in favore delle frasi semplici, delle giustapposte o di quelle coordinate, frasi che dal punto di vista sintattico posseggono una fondamentale equivalenza, poiché strutturalmente sono tutte assimilabili, appunto, alla frase semplice. La paratassi può avvalersi dell'iterazione della congiunzione copulativa, come ad esempio nelle seguenti risposte:

- [43] Porque tenemos más húmedo el cerebro. Y porque nuestros humores son gruesos y no se secan fácilmente y los cabellos se animan con el humor (89).
- [44] Porque se abre un nervio de la fantasía que está unido al cerebro y se relaja y ofrece sin orden cuanto tiene la fantasía que ha visto o oído (245).

Essa è a volte rafforzata da avverbi quali *así*, *además*, *también*, come nella risposta 328, la più lunga in assoluto:

- [45] Porque les da color la humedad que tienen y los rayos del sol que la chupan y enjugan: a la blanca chúpale toda la humedad y así es cálida toda tierra blanca; y así a las demás, según la humedad que tienen y lo que enjugan los rayos, les deja el color. Conócese en los mismos minerales de la tierra porque unos están fuertes y densos como peñas, otros deleznable y blandos, porque unos tenían más humedad que otros; y también por la diferencia de la calidad de la tierra misma tiene colores diferentes.

Tra le altre congiunzioni utilizzate, siano esse copulative, disgiuntive o avversative, annoveriamo *ni*, *o*, *sino*, *empero* (un'unica occorrenza).

Data all'interno del *Porqué* la struttura unica ed iterata di domanda-risposta, risulta chiaro che, nella risposta, l'omissione del sintagma che costituisce la domanda fa sì che la costruzione causale sia l'unica sempre presente nella risposta. È questa la frase che svolge il ruolo principale in ogni periodo che costituisce una risposta. È questa, inoltre, ad essere eventualmente coordinata con altre frasi, o a contenere dei traspositori che configurano la presenza di subordinate. Fatta questa ne-

cessaria precisazione che permette di utilizzare la dicitura di «frase subordinata (o dipendente)» senza più precisare che essa dipende a sua volta da una subordinata causale, analizziamo ora le congiunzioni che introducono, appunto, tali frasi dipendenti.

Esse sono relativamente scarse e hanno, nella maggior parte dei casi, un valore causale, siano esse introdotte da *como*, *que*, *con que*, *por* o *porque* (col significato di *como*, *puesto que*), in ordine di frequenza. Spicca invece l'uso di *porque* con valore finale, soprattutto se comparato con la scarsissima presenza di *para que* (presente in una sola frase) e di *para*, che si conta in una decina di casi; complessivamente le frasi finali superano di poco la trentina⁶.

Sono più frequenti le relative, introdotte da *que*, spesso riferito non al termine immediatamente adiacente, ma ad un altro, più lontano, come nella risposta 312: «Porque reparta la sangre a todos los miembros del cuerpo que en él se fabrica». Le condizionali sono circa quindici, tutte introdotte da *si*, mentre le concessive – precedute da *aunque* – sono solo undici. Le frasi temporali e le comparative sono ancor meno frequenti.

Questo è, complessivamente, il quadro che emerge dall'analisi sintattica del Primo libro, *El porqué de todas las cosas*, in particolare per quanto riguarda le anomalie rispetto alle forme standard. Passiamo ora al libro secondo del trattato, le *Políticas y morales consideraciones*. Si tratta di ventisette commenti ad altrettante domande della prima parte, scelte da fray Andrés Ferrer per le possibilità di lettura in chiave religiosa o, più raramente, politica, che esse potevano offrire. Alla domanda – ripresa letteralmente, con la specificazione del numero d'ordine in cui compare nella prima parte – non segue ora una risposta, ma un commento di una certa lunghezza. Viene così a cadere la fissità di uno schema, per lasciare il posto a una prosa non scandita da vincoli formali.

Tale libertà si riflette – a livello sintattico – in una maggiore attenzione nel costruire le frasi, che sovente sono strutturalmente complesse, nel senso che includono delle subordinate. Oltre alle frasi semplici, alle coordinate e alle giustapposte, ancora molto numerose, abbiamo, in proporzione, un numero più alto di frasi contenenti traspositori, molto spesso finali, ma anche causali, concessivi, condizionali, relativi, temporali e comparativi. Se la tipologia delle frasi è rimasta immutata – e

⁶ A questo proposito, è interessante la comparazione con Keniston (par. 37.783), secondo il quale gli usi di *por* con valore finale diminuiscono già a partire dalla metà del secolo XVI.

offre un vasto campionario di possibilità –, non così la frequenza con cui esse ricorrono nel testo, che è decisamente aumentata, assieme all'articolazione, anche logica, dei contenuti. Come pure la proprietà con cui esse sono strutturate, in particolare le relative, il cui pronome *que* è posto immediatamente dopo l'antecedente e non lontano da esso, come invece abbiamo visto accadere nel *Libro primero*.

Insomma, senza che si sia verificata un'abbagliante trasformazione virtuosistica, difficile da immaginare, sembra possibile affermare che siamo comunque in presenza di una volontà e di un tentativo, sicuramente riuscito, di curare maggiormente (e nei limiti oggettivi delle proprie possibilità) gli aspetti sintattici – e non solo questi, come vedremo tra poco – della scrittura. Scompaiono infatti gli iperbatì violenti che avevano caratterizzato certe frasi della prima parte, come pure i sorprendenti cambi di soggetto tra due frasi giustapposte o coordinate. Le tematizzazioni sono scarsissime⁷ e le concordanze *ad sensum* sono ridotte a un paio di casi in cui, intervenendo il verbo copulativo, tale fenomeno risulta forse più ammissibile⁸. Il tutto dà una leggibilità (formale) alla «Segunda parte», che la prima non possedeva.

A questa nuova attenzione per gli aspetti sintattici se ne associa una per quelli formali in generale. Dall'analisi del testo emerge chiaramente l'equilibrata costruzione delle sue parti, nelle quali anche la ripetizione di una parola ha una precisa funzione. Attraverso i meccanismi della retorica concettista, l'autore costruisce il suo discorso mirando alla persuasione, come ad esempio nel commento XXXVII, di cui riporto solo l'inizio: «Todos nuestros males son hijos de nuestras culpas. Como van creciendo las culpas van creciendo los males. Ya no hay números para contarlos porque no hay número para contarlas. Vivimos en la noche de la ignorancia aprisionados, y por eso se agravan nuestros males con la ignorancia. Menos fueran si los registrara la luz del conocimiento», o nel CCCLXXVII: «Miserio y desdichado el que no se lastima del desdichado y misero», per non citare che due dei moltissimi esempi possibili. Anche il gusto per il paradossale è spesso esercitato: «Todo lo grande no es lo mejor, aunque siempre es grande lo grande. Una corpulencia, si es grande abulta, y no porque abulta es grande. No suelen ser grandes hombres los hombres muy grandes» (CCLIX).

Tale ricerca di equilibrio formale è una costante del *Libro segundo* e

⁷ Tre, per la precisione. Si veda, a maniera di esempio, la CI: «las potencias las tenemos en la cabeza».

⁸ Come in «todo es desórdenes el infierno» (CCXXI).

serve a veicolare in modo più rigoroso, ordinato e convincente – quasi a maniera di silloge – i contenuti dottrinali. Ad essa si associa un'intenzionalità retorica che, attraverso i frequenti giochi concettuosi che scandiscono il testo, sembra voler approdare ad ambiti letterari conosciuti. Ricordano infatti da vicino la prosa di Gracián, soprattutto la più sentenziosa. Prova di tale volontà di stile sono anche le disquisizioni sulla dialettica tra vita e morte del commento CCLI, il cui riferimento alla *alta vida* nonché il senso generale ricorda il poema «Que muero porque no muero». O gli echi del dramma calderoniano *La vida es sueño*, che percorrono il commento CCCXIX: «Tiene más de vida lo que tiene menos de sueño. No siente el muerto, no siente el que duerme. Pásase sin sentir el sueño, pásase sin sentir la vida, y por eso la vida es sueño, y por eso es muerte esta vida».

In conclusione, si deve dunque riconoscere a questa seconda parte una serie di apprezzabili caratteristiche stilistiche e formali assenti dalla prima (o presenti in minima parte) e al contempo la scarsissima, quasi nulla presenza di fenomeni che denotano una scrittura poco attenta e curata. Tutto ciò a conferma della costruzione, da parte di fray Andrés Ferrer de Valdecebro, di un doppio, il dottor Sanedrio Rifer de Brocaldino, che si occupasse di redigere – su basi scientifiche parzialmente già obsolete – il libro relativo alla «filosofia naturale», lasciando a lui il più grato compito educativo del trattato politico-morale.

Daniela Capra
Università di Urbino

EL RECUERDO ALMACENADO. ESTÉTICA DEL RECUERDO EN VALLE-INCLÁN Y PROUST

– Decime un poco, ¿vos nunca trabajaste cuando andabas por Europa?

– El mínimo imponible –dijo Oliveira–. Era tenedor de libros clandestino. El viejo Trouille, qué personaje para Céline. Algún día te tengo que contar, si es que vale la pena, y no la vale.

– Me gustaría –dijo Traveler.

– Sabés, todo está en el aire. Cualquier cosa que te dijera sería como un pedazo del dibujo de la alfombra. Falta el coagulante, por llamarlo de alguna manera: zás, todo se ordena en su justo sitio y te nace un precioso cristal con todas sus facetas. Lo malo –dijo Oliveira mirándose las uñas – es que a lo mejor ya se coaguló y no me di cuenta, me quedé atrás como los viejos que oyen hablar la cibernética y mueven despacito la cabeza pensando en que ya va a ser la hora de la sopa de fideos finos.

Julio Cortázar, Rayuela

La posible afinidad entre la estética del recuerdo de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán y la poética proustiana de la memoria involuntaria ha sido rechazada por Leda Schiavo, que excluye una conexión entre las concepciones de los dos autores e indica en la tradición hermética la fuente para la definición de la teoría del escritor gallego¹. Nosotros estamos convencidos, sin embargo, de que no solamente entre las dos estéticas hay afinidades, sino que además las dos proceden de la misma fuente, la filosofía de Henri Bergson², y que ambos autores las desarrollan a partir de dos aspectos fundamentales del sistema del filósofo francés: la crítica a la concepción científica del tiempo y la definición de la memoria como punto de contacto entre materia y espíritu.

¹ Cfr. L. Schiavo, «La estética del recuerdo en Valle-Inclán», M. Santos Zas (ed.), «Estéticas de Valle-Inclán», *Insula*, 531, marzo 1991, p. 13: «Está claro que esta estética del recuerdo no tiene nada que ver con la “memoria involuntaria” de Proust. Hay que entenderla en el contexto de las ciencias herméticas, de los mitos de reunificación, de la “armonía de contrarios”, de la relación entre microcosmos y macrocosmos, a los que Valle-Inclán se refiere a lo largo de su vida y de su obra».

² En este breve artículo nos limitaremos a resumir las líneas generales de la influencia bergsoniana sobre las dos estéticas. Para mayores detalles sobre la influencia de Bergson en *La lámpara maravillosa* cfr. E. Bellini, *La volontà e la memoria, Elementi di filosofia schopenhaueriana e bergsoniana nella Lámpara maravillosa di Ramón del Valle-Inclán*, tesis doctoral, Università di Pisa, 2003.

Ambos comparten la idea que la medición tradicional del tiempo resulta inadecuada para expresar los estados de la conciencia, los afectos del espíritu, y que la dimensión cuantitativa de la ciencia no puede llegar a dar forma a la dimensión cualitativa de la vida del alma. El lenguaje mismo, que vive de una constante espacialización y sufre por lo tanto de los defectos de cualquiera abstracción o formalización del intelecto, es un medio insuficiente para ofrecer una adecuada comprensión del funcionamiento y de los infinitos matices del sentir humano.

La afinidad entre las dos concepciones se hace aún más patente cuando los dos escritores concuerdan en rechazar un elemento fundamental del sistema bergsoniano, la idea de duración³. Ambos no acogen en sus respectivas teorías la idea de que nuestra conciencia percibe el tiempo como un *continuum*, como una unidad indivisible según las coordenadas espaciales producidas por las operaciones del intelecto, y prefieren una concepción del tiempo como una yuxtaposición de instantes independientes el uno del otro⁴, que probablemente se ajusta más a la tarea de quien supuestamente se esfuerza en trasladar las más profundas y complicadas vicisitudes del espíritu en la escritura⁵.

El elemento decisivo que acerca aún más las dos estéticas es la idea bergsoniana de la memoria espontánea, la que, en nuestra opinión,

³ En realidad, en ambos casos, sólo se puede hablar de un rechazo a nivel literario, de una toma de conciencia de que el destino y al mismo tiempo el reto del escritor es medirse con esta imposibilidad de llegar a dar cuenta de lo que efectivamente es la duración.

⁴ Una diferencia fundamental en este sentido en los dos autores es dada por el casi opuesto reflejo que la misma concepción del tiempo produce en las estructuras narrativas de sus respectivas obras. Si en Proust la yuxtaposición de instantes se inserta en una obra estructurada sin ninguna división formal en unidades como párrafos o capítulos, que quizá no impide que muchos instantes se sobrepongan y se confundan, casi neutralizando la idea de yuxtaposición, en Valle en cambio se halla distribuida en rígidas simetrías, que parecen querer delimitar, por lo menos aproximadamente, los instantes de la creación literaria. De los dos, el que más se aleja de la idea de duración es indudablemente el español, aunque, como veremos, en algunas figuras que utiliza parece tenerla bien presente.

⁵ Cfr. S. Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 12: «Le nozioni di “immagine pura” e di “percezione pura” sono introdotte da Bergson proprio per farci comprendere il carattere di modello astratto, di vera e propria “finzione” dell’istante: la vera realtà è quella del divenire. Proust, invece, assume al riguardo un atteggiamento più problematico. Il soggetto conoscente reagisce alle stimolazioni dei sensi in un modo che gli appare immediato e si trova poi dinnanzi a “risurrezioni” provocate dalla memoria involontaria che si presentano come balenii, come “lampi”. Diversamente da Bergson – che supera (o forse accantona) la questione collocandosi sul piano del concatenarsi e del compenetrarsi di tutti gli istanti –, Proust non elude il problema della istantaneità delle nostre percezioni, dei “lampi” della memoria involontaria. Proust descrive e analizza le «risurrezioni» operate dalla memoria involontaria».

confluye de forma muy similar en la obra proustiana y en *La lámpara maravillosa*⁶. Según tal idea, a la memoria mecánica (*mémoire-habitude*), que nos sirve sólo para las necesidades de nuestra vida material y de nuestra supervivencia, se contrapone una memoria espontánea, “desinteresada” de la acción inmediata y por lo tanto depurada de sus elementos contingentes, que nos puede proporcionar el contacto directo con nuestra vida espiritual. Esa memoria no es concebida como una regresión del presente al pasado, sino como una progresión del pasado en el presente y entra en función de manera totalmente imprevisible, no estando ligada a las circunstancias de la vida normal del sujeto y definiéndose así como una repentina interrupción de la actividad racional del intelecto, que nos da acceso a la realidad de nuestro “yo fundamental”, contrapuesto al “yo superficial” de nuestra percepción sensorial. El recuerdo se impone al sujeto como una imagen, una reminiscencia que se hace apenas visible (*image-souvenir*), que tiene el poder de evocar un pasado despojado de sus elementos accidentales y reducido a su esencia íntima y profunda.

Proust concibe toda la *Recherche* a partir de una profunda investigación sobre el recuerdo y establece, aunque indirectamente, una relación orgánica con la teoría de la memoria espontánea de Bergson, que el escritor francés prefiere rebautizar *mémoire involontaire*. Esa memoria nos da la posibilidad de conservar el pasado en su integridad y sin alteraciones, reproduciendo sensaciones ya vividas con los mismos matices y la misma viveza de la experiencia original. Un ejemplo muy conocido del funcionamiento de esta memoria involuntaria es el episodio de la *madeleine*⁷, cuyo sabor recuerda al joven protagonista de *Por el camino de Swann* el sabor de otra que le había ofrecido la tía Leonie durante la infancia en Combray muchos años antes. El narrador protagonista afirma sentirse invadido, casi de forma incontrolada, por las mismas emociones de aquella circunstancia y se siente como embelesado, alejado de la percepción del presente y proyectado en el pasado como capaz de revivirlo y además de observarlo en los detalles, aislando cada elemento de la escena, cada mínima alteración de los sentidos.

Para entender esa teoría de la memoria, hay que recordar que Proust concibe el tiempo, como ya hemos dicho, como una yuxtaposición de instantes independientes y no como una continuidad, y que su

⁶ No hay que olvidar la proximidad cronológica entre *La lámpara maravillosa*, compuesta entre 1912 y 1918, y las novelas del ciclo proustiano, compuestas entre 1913 y 1922.

⁷ Cfr. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 45-46.

concepción del recuerdo se define a través de un sistema de figuras-re-
cipiente bastante articulado, que Gilles Deleuze ha estudiado muy
atentamente⁸, y cuyo ejemplo más conocido es la figura del *vase clos*,
que se encuentra en la novela *El tiempo recobrado*:

Le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont
chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température ab-
solutement différents; sans compter que ces vases, disposés sur toute la hateur de
nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer, fût-ce seulement de
rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses, et nous donnent la sen-
sation d'atmosphères singulièrement variées⁹.

Cada instante se puede así aislar y todos los elementos diferentes
que lo componen se pueden a su vez aislar para ser atentamente obser-
vados. Esos fragmentos de vida pasada son un patrimonio de inestima-
ble valor, tienen que ser salvados de una probable dispersión y necesi-
tan depositarse en algo que impida que los secretos del espíritu en ellos
contenidos se pierdan, algo que grave una huella del soplo vital que los
origina y los empuja misteriosamente hacia la percepción presente.

El sistema de figuras descrito por Deleuze es en realidad más com-
plejo del que acabamos de presentar muy rápidamente, ya que Proust
utiliza otra figura fundamental, la de la caja (semi)abierta, que se añade
a la de la vasija (semi)cerrada. En el primer caso, el recuerdo de la cosa
más sencilla y aparentemente insignificante se puede distribuir en miles
de recipientes de los cuales se extrae un contenido desmesurado, de
otra natura. Las cosas, las personas, los olores, son como cajas abiertas
a disposición del narrador, cuya actividad consiste exactamente en de-
sarrollar todo lo que se encuentra en las vasijas, en desplegar el conte-
nido inconmensurable con el recipiente. En el segundo caso, los ins-
tantes son distribuidos como en vasijas no comunicantes, como entre
dos partes asimétricas, y la tarea del narrador es elegir entre esas par-
tes, seleccionar el material proporcionado por la memoria y a partir de
ello desarrollar la creación literaria¹⁰. Sin detenernos a analizar este
complejo sistema de figuras, nos limitamos a poner en evidencia que
en el caso de sendas metáforas prevalece la idea de que el instante que
la memoria nos hace presente tiene que ser contenido y aprisionado en

⁸ Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Qua-
drige, 1998. En particular en el capítulo titulado «Les boîtes et les vases» es definido todo el
sistema de figuras-repiciente que utiliza el escritor francés.

⁹ Cfr. M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 176-177.

¹⁰ Cfr. Deleuze, *Marcel Proust...*, pp. 108-109.

algún soporte material que recoja los elementos fragmentarios que alimentan nuestra percepción del pasado. Los recuerdos, para que nos sirvan de algo, tienen que ser asidos enérgicamente, con un esfuerzo de compresión, y colocados en algún lugar, en una caja o en una vasija poco importa, pero que sean de alguna manera recogidos, depositados, grabados, para que su poder de hacer tocar las cuerdas del espíritu no se disipe. El acto de contener parece sin embargo contradecir la idea de espontaneidad presente en el concepto de memoria involuntaria, porque prefigura claramente una voluntad, una actitud pragmática frente a lo que debería ser una expresión libre de la conciencia, una actividad sin ninguna conexión con las operaciones del intelecto y de su poderosa disposición a la organización científica de la realidad.

La escritura de Proust parece entonces fundarse sobre una contradicción insoluble, ya que tiene su origen en una gran operación de almacenamiento de los recuerdos, en un esfuerzo de compresión de la inconmensurabilidad del espíritu, mientras en realidad no es sino este esfuerzo mismo¹¹.

En *La lámpara maravillosa* hay una estética del recuerdo muy similar a la concepción proustiana que acabamos de describir, aunque no exista ninguna formulación programática claramente definida, sino una constante reiteración de formulas que invitan a hacer del recuerdo un medio de salvación espiritual. En todo el ensayo los recuerdos son los elementos fundamentales que hacen posible la operación de tránsito de la conciencia, al pasar de una normal dimensión *meditativa* del conocimiento humano, en que el intelecto y la razón operan sin llegar al conocimiento de la cosa en sí, a la dimensión *contemplativa*, en que se pierde el contacto con las coordenadas espacio-temporales de nuestra percepción normal y se entra, gracias a la intuición, en un espacio en que el tiempo no fluye y el mismo instante se repite eternamente¹², entrando en contacto con Dios¹³. El pasaje entre las dos dimensiones se compone de varias fases y se define siempre como un tránsito lento,

¹¹ Hay que recordar, sin embargo, que para Proust los signos literarios son signos inmatereales, que permiten una expresión inmaterial de la vida espiritual, y que sólo al arte es reservada la posibilidad de evitar la espacialización de la ciencia, ya que puede recurrir a un lenguaje en que sentido y signo se identifican.

¹² Esta concepción valleinclaniana del tiempo, aun si se basa en la crítica bergsoniana de la idea científica del tiempo, tiene también una fuerte relación con la idea del mundo como voluntad de Schopenhauer, que se define por su estar fuera del tiempo y del espacio y por ser un eterno presente. Cfr. Bellini, *La volontà...*, p. 99.

¹³ La divinidad del ensayo es una divinidad de tipo panteísta, que se puede identificar con la cosa en sí kantiana.

doloroso y difícil en que la conciencia del poeta-iniciado separándose de la normal percepción sensorial parece perderse, sacudiéndose medrosamente en un espacio oscuro y sin sostenes, como arrojada en un pozo sin fondo. Durante esa fase de vacío el poeta recibe siempre una ayuda inesperada, la de unos recuerdos que surgen “espontáneamente”, sin ningún acto volitivo de la conciencia, que le permiten agarrarse a algo que interrumpa la sensación de vértigo que caracteriza todo el pasaje. Sin entrar en los detalles de cómo ese mecanismo funciona¹⁴, nos interesa subrayar como en un fragmento de *La lámpara maravillosa*, al hablar de la memoria, se utiliza una metáfora que parece evocar la sugestión proustiana de la caja o de la vasija¹⁵:

Pon en todas tus horas un enlace místico, y en la que llega vierte todo el contenido de la hora anterior, tal como el vino añejo del ánfora pequeña se trasiega en otra más capaz y se junta con el de las nuevas vendimias. Para romper su cárcel de barro, colócate fuera de los sentidos y haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento¹⁶.

Al recomendar al lector una atenta consideración del tiempo y del papel de la memoria en el proceso que lleva a un tipo de conocimiento superior, el poeta-iniciado, voz narrante del ensayo, subraya la importancia de una operación de “trasiego” de los recuerdos del pasado en la percepción del presente. En este caso el recuerdo es algo que no sólo se puede contener, almacenar, depositar, para que se pueda analizar atentamente y reutilizar, sino que también es algo que se puede trasegar, se puede trasladar de un recipiente a otro. Lo que parece diferenciar la metáfora valleinclaniana de la proustiana es una duplicación del recipiente, cuyo contenido no tiene que ser extraído y desarrollado o simplemente elegido, sino que tiene que ser vertido del uno al otro, del recipiente de un pasado extraído de su dimensión fenoménica al de un presente eterno. Si no se tratara de dos recipientes que contienen la misma cosa, dado que, en la concepción de Valle, un pasado extraído de su dimensión fenoménica no es nada más que un eterno presente, casi diríamos que en Valle se puede registrar una multiplicación del esfuerzo aprisionador, de un mayor deseo de compresión y por lo tanto

¹⁴ Para una descripción del funcionamiento de ese mecanismo del recuerdo asociado a la actividad contemplativa cfr. Bellini, *La volontà...*, pp. 92-97.

¹⁵ No nos interesa establecer que una de las dos metáfora pueda ser la fuente de la otra, ya que creemos que ambos escritores llegan a un resultado muy parecido simplemente partiendo de premisas metafísicas comunes.

¹⁶ Cfr. R. del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, ed. de F.J. Blasco Pascual, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 83.

de una mayor dosis de espacialización, en la tentativa de dar forma a la inexpresabilidad de la realidad espiritual. En realidad, lo que parece más evidente de la metáfora de Valle es su capacidad de recuperar de alguna forma la idea de duración que la concepción del tiempo del ensayo parece rechazar y que es puesta en evidencia, en nuestra opinión, por la oposición líquido-sólido que se establece entre el contenido y el recipiente. Si la materia sólida de la ánfora, quizá más pesada por representar un icono del arte clásico, nos evoca con fuerza sensaciones de armonía y de inmovilidad, la idea del vino, substancia dionisiaca y materia más difícilmente comprimible por su capacidad de derramarse, como todo líquido que no esté contenido en algo, nos acerca a la idea de Heráclito del “todo fluye”, a una idea del flujo del tiempo concebido como una continuidad indivisible e inconmensurable y, por lo tanto, a la idea de una percepción biológica del tiempo, que Bergson contraponía a la concepción científica. Es como si la idea de duración, expulsada de la concepción valleincliniana del tiempo, no pudiera o no quisiera ser negada totalmente¹⁷.

Es curioso que la oposición líquido-sólido vuelva a presentarse en otro fragmento de *La lámpara* y siempre a propósito del tema del recuerdo y de su importancia para el acceso a la dimensión contemplativa:

De todas las imágenes entrevistas un instante a lo largo del camino, parece que se han desprendido las divinas sombras ejemplares, y que van con nosotros y que se inclinan para verse en los remansos del alma, como los sauces en las fuentes claras. Y por el hilo sutil de esta mística verdad me vino aquella otra verdad de que ninguna cosa del mundo es como se nos muestra, y que todas acendran su belleza en los cristales del recuerdo, cuando se obra la metamorfosis de los sentidos en la visión interior del alma. Sólo la memoria alcanza a encender un cirio en las tinieblas del Tiempo. Todo el saber es un recuerdo¹⁸.

Todo el fragmento resume perfectamente la estética del recuerdo del tratado de Valle: la memoria es el único medio que tenemos para acercarnos a la visión de lo absoluto, alejándonos de la materia y de una concepción errónea del tiempo. Las imágenes puras del recuerdo son

¹⁷ Cfr. G. Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 135-136: «Or, si le temps proustien prend toujours la forme de l'espace, c'est qu'il est d'une nature telle qu'il est directement opposé au temps bergsonien. Rien qui ressemble moins à la continuité mélodique de la durée pure; mais rien, en revanche, qui ressemble plus à ce que Bergson dénonçait comme étant une fausse durée, une durée dont les éléments seraient extériorisés les uns par rapport aux autres et alignés les uns à côté des autres. Le temps proustien est du temps spatialisé, juxtaposé».

¹⁸ Cfr. Valle-Inclán, *La lámpara...*, p. 145.

como la imagen de los sauces que se reflejan en los remansos de un río, en que la corriente no fluye y el agua parece como coagulada e inmóvil, de esa manera capaz de reflejar una imagen sin desviaciones. La idea del tiempo como eterno fluir, que habíamos visto en el ejemplo precedente, parece aquí como neutralizada por esa figura del remanso, que funciona casi como término medio en la oposición líquido-sólido: los remansos del alma son una especie de intersticio en que la corriente deja de fluir pero al mismo tiempo se niega a detenerse del todo, a solidificarse. Es como si fuese posible individuar un lugar intermedio en que la inmaterialidad de la vida espiritual – aquí concebida como liquidez e inevitablemente por lo tanto siempre como algo material – se hiciese asible, aunque tal como se puede asir el agua. La contemplación mística, posible a través del recuerdo, es como una repentina iluminación sobre nuestra vida espiritual, entendida como fluir, y después que la iluminación ha terminado su efecto y volvemos a la percepción de los sentidos, del fluir sólo es posible conservar una inmaterialidad parcial que lentamente se pierde cuanto más nos alejemos del instante de la contemplación, como el agua que sale del flujo de la corriente de un río y lentamente se seca sin dejar huella sobre las dos orillas. Como en un diálogo de *Rayuela* entre Traveler y Oliveira en que el primero frente a la dificultad del segundo de hablar de su experiencia de vida en París y de recuperar su sentido profundo y más íntimo le dice que no importa y concluye: “Se enfrió la pizza, no hay vuelta que darle”¹⁹.

Emiliano Bellini

Università di Roma «La Sapienza»

¹⁹ Cfr. J. Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 466. La idea de la pizza que se enfría podría tener una conexión con una célebre idea de Bergson, la del vaso de agua con azúcar, y parece ser de alguna forma como su revés. Cfr. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1999, p. 338: «J'en reviens toujours à mon verre d'eau sucrée: pourquoi dois-je attendre que le sucre fonde? Si la durée du phénomène est relative pour le physicien, en ce qu'elle se réduit à un certain nombre d'unités de temps et que les unités elles-mêmes sont ce qu'on voudra, cette durée est un absolu pour ma conscience, car elle coïncide avec un certain degré d'impatience qui est, lui, rigoureusement déterminé. D'où vient cette détermination? Qu'est-ce qui m'oblige à attendre et à attendre pendant une certaine longueur de durée psychologique qui s'impose, sur laquelle je ne puis rien?».

EL ERROR VISTO POR QUIEN APRENDE ESPAÑOL L2

*A Sara, Lara y Rosanna
por su colaboración*

El siguiente estudio presenta una anticipación de una investigación que pretende descubrir de qué manera y con qué estrategias van archi-vando mentalmente los discentes italianos de español L2, en su Interlengua¹, los errores que cometen². Dicha investigación está programada para un periodo de al menos tres años y cuenta con la colaboración voluntaria de alumnos de la Facoltà di Lingue e letterature straniere de Génova. Cada uno de ellos dispone de unas fichas en las que tienen que introducir una serie de datos, en el siguiente orden: a) error cometido; b) tipo de ejercicio o actividad; c) contexto (o frase) en el que se ha cometido el error; d) regla aplicada mal o explicación del porqué del error. La recogida de datos, por mi parte, añade también dos comentarios a cada entrada: e) tipo de explicación sobre el porqué del error y f) estrategia aplicada cuando se cometió el error. Actualmente, después de un año de recogida de fichas, dispongo de 335 datos fiables, que provienen de tres alumnas que han colaborado con constancia, y que me parecen lo bastante significativos como para empezar a analizar algunas cuestiones relacionadas con los tipos de tareas que inducen a determinados errores, las estrategias que aplican los discentes cuando producen algo en español, la evolución con que se adquieren determinados datos sobre la LO en la LI de cada uno de ellos, las inferencias inductivas de la instrucción que habría que evitar, etc.

¹ A partir de ahora, como es habitual en las publicaciones sobre el tema, citaré ciertos conceptos por sus siglas: Interlengua (LI), Lengua materna o Lengua objeto o Lengua primera (LM o LO o L1), segunda lengua (L2).

² Hasta ahora, en mis publicaciones relacionadas con el error en el aprendizaje del español L2, he interpretado yo la causa o la estrategia que los habían producido. Cfr. "Enseñar a aprender", *En obras: enseñar español en la universidad que cambia*, (ed. Daniela Carpani y A.L. de Hériz), Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 23-44 y «Errores en los dictados. ¿Nos estaremos equivocando?», en *En obras 2. Experiencias didácticas sobre el error*, (ed. D. Carpani), Oedipus, Salerno-Milano, 2003, pp. 88-107. Sin embargo, con esta investigación, deseo dar algunas respuestas, aunque parciales, a la gran incógnita psicolingüística: ¿Qué ocurre en el sistema de interlengua de quien aprende español, si posee una lengua materna afín?

Todo ello bajo el enfoque crítico positivo que, desde Corder [1967], ve en el error el resultado de una hipótesis por parte del alumno y, por lo tanto, un mecanismo en el que éste se basa para aprender, y desde cualquiera de los estudios de lingüística que analizan las estrategias de aprendizaje de los discentes de una L2; aunque no se haya llegado a una terminología homogénea al respecto.

Vaya por anticipado que los datos que se recojan en esta investigación de tres años no podrán ser más que relativos. En ningún momento he considerado correcto inducir a una recopilación determinada (tipos de errores que me interesaran más que otros) ni he intervenido solicitando información sobre sus explicaciones respecto a algún error o explicándoles lo que me pareciera que estaban adquiriendo erróneamente³. De hecho, una de las cuestiones que me parece más interesante es, precisamente, la evolución en la construcción de su LI y los cambios en las estrategias aplicadas para ir perfeccionando el uso de determinados paradigmas, hostiles para los italianos.

Veamos, pues, como primer dato, cuáles son esos problemas a los que los alumnos han dado mayor importancia en la recopilación: acentos, ortografía de las consonantes (simples en vez de dobles, v/b, c/z, g/j, presencia de la hache, etc.), uso de las preposiciones (sobre todo, la *a* con el objeto directo de persona, *en* o *a* con verbos de movimiento y *por* o *para*), conjugación verbal (principalmente: presente, pretérito indefinido e imperativo), *ser* o *estar*, *hay* o *está*, uso del indicativo o del subjuntivo y cuestiones de léxico (palabras inventadas o inferidas de la lengua materna). Sin embargo, como las tres alumnas que he escogido para presentar su corpus en este artículo siguen dos cursos cuyo programa no cubre el mismo nivel, el número de comentarios introducidos sobre errores en la práctica de estos paradigmas ha de presentarse por separado:

³ Tampoco he solicitado, por ahora, a los profesores de español de los alumnos voluntarios, que practicara con mayor frecuencia un determinado ejercicio para ver cuántos errores se cometían. Es probable que más adelante me vea obligada a ello. Por otro lado, es inevitable que los datos recogidos por los alumnos se refieran más a un tipo de ejercicio que a otro, ya que son éstos quienes deciden qué errores introducir y comentar en las fichas, y sabemos también que para un alumno es más factible introducir los errores que ha cometido en una redacción, por ejemplo, una vez que se le ha devuelto corregida, que tomar nota de todos los que va cometiendo mientras realiza una actividad oral. Bien diferente sería someter a todos los alumnos a los mismos ejercicios o tareas, recoger todas las pruebas (orales y escritas), recopilar datos e interpretarlos. Es lo que se ha estado haciendo hasta ahora en los estudios sobre el error.

PORCENTAJE DE ENTRADAS						
paradigma	ALUMNA A		ALUMNA B		ALUMNA C	
	n° entradas	%	n° entradas	%	n° entradas	%
Consonantes	9	17,6%	9	5,8%	9	6,9%
Léxico	9	17,6%	11	7,1%	11	8,4%
Conjugación	7	13,7%	15	9,7%	33	25,3%
Preposiciones	5	9,8%	14	9%	18	13,8%
Ser/Estar	3	5,8%	—	—	4	3,7%
Hay/Está	2	3,9%	7	4,5%	2	1,5%
Acentos	2	3,9%	15	9,7%	6	4,6%
Indicativo/Subjuntivo	—	—	4	2,6%	14	10,7%

A simple vista, es evidente que los paradigmas tratados con mayor frecuencia – resaltados en negro en la tabla –, o a los que se les ha dado más importancia, son la conjugación, las preposiciones y el léxico. Éste último aspecto es probablemente el más sorprendente. Cabe esperar que un alumno considere que ha cometido un error cuando es consciente de que ha infringido una norma o regla que se le ha enseñado. Sin embargo, no era tan predecible que considerara que el desconocimiento de una palabra, y por tanto, el habérsela inventado, fuese un error. Veamos algunos ejemplos de cómo introducen esos datos sobre el léxico en las fichas:

PALABRA	CONTEXTO	EXPLICACIÓN
ALUMNA A		
¡Qué combinación!	Yo también ¡Qué combinación!	se dice ¡QUÉ CASUALIDAD! (<i>influenza dell'italiano</i>)
avocado	Miguel es avocado	Es ABOGADO
mondial	la población mundial	MUNDIAL = derivación de MUNDO
spalla	Ripasso delle parti del corpo	ESPALDA = <i>schiena</i> ; <i>spalla</i> è hombro
sortís	Cerrad la puerta de casa todas las vez que sortís	USCIRE = SALIR (<i>salire</i> = subir) SORTIR <i>non esiste in spagnolo,</i> <i>ma in francese</i>
me recería (en un dictado)	entonces, me recería que me metieran en la cárcel	MERECERÍA = <i>meriterei</i> , <i>è una parola unica</i>
cárcer (dictado)	metieran en la carcer	CÁRCEL = palabra llana que acaba en L

divertente	Ha sido divertida	È DIVERTIDO, <i>come</i> ABURRIDO
encontrarme	anoche vino a encontrarme tu hermano	ANDARE A TROVARE = VISITARE <i>Qualcuno</i> = IR a visitar
ALUMNA B		
description	description de la casa	<i>distrazione + transfer</i> <i>dall'inglese</i>
plena	plena de adorno y unos cuadros	VISITARE <i>Qualcuno</i> = IR a visitar
el colador	un fregadero con encima el colador (sbagliato) un escurrerplatos (giusto)	<i>non sono riuscita a trovare</i> <i>niente di buono sul dizionario</i> <i>e allora è venuto fuori questo!</i>
reponer	hay un mueble en que reponer los zapatos	<i>ho cercato male sul</i> <i>vocabolario</i>
empoderado	dos armarios empoderados	<i>non l'ho cercato sul</i> <i>dizionario, ma sugli appunti</i> <i>che avevo preso male.</i> <i>Ora l'ho corretti</i>
Sardegna	y comprende además dos islas: Sardegna y Sicilia	<i>non ho pensato potesse esserci</i> <i>una parola spagnola</i> <i>per Sardegna</i>
viene a llevarme	Acaba de trabajar y viene a llevarme con el coche	<i>ho tradotto dall'italiano,</i> <i>pechè non sapevo come</i> <i>si diceva in spagnolo</i>
en la naturaleza	por todo el día paseamos en la naturaleza	<i>non sapevo come si dicesse</i> <i>in spagnolo</i>
nubulosidad	la nubulosidad podrá cambiar de repente	<i>ho trovato NUBLOSO sul</i> <i>dizionario e ho derivato da</i> <i>questo aggettivo il sostantivo,</i> <i>senza controllare se esistesse</i> <i>veramente in spagnolo</i>
calcetinas	seis pares de calcetinas	<i>volevo scrivere "calzette corte"</i> <i>e credo di essermi inventata</i> <i>questa parola</i>
ALUMNA C		
levantas tu marido	en una conversación	LEVANTAR <i>significa alzare,</i> DESPERTAR, <i>svegliare</i>
músico de violín	él es un músico de violín	existe la palabra VIOLINISTA
hago el desayuno	Por la mañana hago el desayuno	es mejor decir TOMAR EL DESAYUNO

al tenis	jugamos al tenis	se dice JUGAMOS A TENIS
calorosa y hospital	la gente está calorosa y hospital	palabras inadecuadas
lejana	ciudad lejana 10 Km de Bari	palabra inadecuada
hago sueños	hago sueños angustiosos que me hacen despertar	Mejor decir TENER sueños, pero HACER SUEÑOS tiene sentido
venir a saber	le gusta llevarse bien con todo el mundo para venir a saber la vida de cada uno	error de léxico
tomar una cita	¿Cuándo tomamos una cita?	error de léxico
gozando	se tumbaba en el suelo gozando (disfrutando) del magnífico día	error de léxico
cibo	me gusta el cibo	error de léxico

La Alumna B explica sus errores con un lenguaje que analiza claramente sus estrategias metacognitivas (por ejemplo, cuántas veces ha recurrido a analogías interlinguales – italiano/español – o intralinguales – dentro del español –, qué recursos de aprendizaje ha evitado aplicar, grado de exactitud de sus notas en los apuntes, falta de memoria, distracciones, etc). Las alumnas A y C, en cambio, aportan explicaciones que denotan estrategias cognitivas (“se dice así”, derivaciones morfológicas por analogía intralingual, intentos de clasificación léxico-semántica o tipo de error cometido, etc.). Aunque deduzcamos de ello algo que a primera vista puede parecer una perogrullada – cada discente asimila sus propios errores de manera diferente –, no podremos dejar de reconocer que éstos están en la línea positiva de Corder. Han anotado dichos errores porque los han catalogado como hipótesis y han considerado interesante conocer qué mecanismos los habían provocado y apuntarse alguna estrategia para recordar a partir de aquel momento cómo no volver a caer en error. Que cada alumno asimile sus errores según sus estrategias de aprendizaje – metacognitivas o cognitivas que sean – es una consideración que el profesor de una L2 no debería olvidar jamás. Una explicación no deja satisfechos a todos, o bien, puede ser excesivamente restrictiva y, por tanto, no favorecer la construcción correcta de los varios sistemas de la LI; por lo cual, jamás deberíamos sentirnos seguros sobre sus efectos. A fin de evidenciar este peligro, recurriré a exponer y comentar sólo alguna entrada de las fichas, que se refieren al paradigma de la conjugación:

- Nosotros *traimos: “la 1ª persona plural del verbo TRAER no tiene irregularidad”
- Mi abuela *coce el pan: “el verbo COCER diptonga en la tercera persona singular”
(evidentes inferencias inductivas de la instrucción con miras a explicar un error en concreto. Dichas inferencias tan específicas no favorecen la adquisición de las regularidades del sistema de la conjugación)
- Normalmente no veo la tele, pero ayer *vé una película: “*credo di aver fatto l'errore tipico di sostituire la 1ª con la 3ª persona*”
(evidente efecto de la alarma de los profesores de español a italianos, respecto a la confusión entre la 1ª y la 3ª persona del singular en la conjugación del pto. indefinido; cuando, en realidad, esta alumna estaba aplicando una analogía intralingual con el infinitivo de VER)

Otro riesgo que se corre si intentamos guiar la construcción de su sistema de LI, convencidos de que nuestras herramientas son las más claras y útiles, es el de provocar en ellos un cortocircuito entre la organización de los varios paradigmas. De la lectura – en orden de entrada – de los errores clasificados bajo el paradigma SER/ESTAR, se deduce que en un determinado momento se mezclan las reglas que hay que aplicar para el uso de esos dos verbos con adjetivos calificativos, para las situaciones en que hay que discernir entre la característica temporal y la definitiva o para la pasiva, e incluso se contagian las reglas para el uso de HAY/ESTÁ(N):

- A (entrada 2): “La conferencia *está al tercer piso” → ES *perchè è un evento*
- A (3): “Mis manos *son frías” → ESTÁN *perchè è una condizione temporanea*
- A (45): “El domingo no pude llamarte por teléfono porque *era ocupada” → ESTABA *perchè è una situazione temporanea*
- B (29): “*Está además una pequeña tele” → *Non pensavo al fatto che ci fossero delle cose, ma stavo pensando di ubicarle*
- C (97): “Por motivos de trabajo *es obligado a trabajar” → *Non capisco. ¿No es permanente la obligación?*

Sonsoles Fernández ya había deducido que las estrategias de instrucción más tradicionales de los profesores para facilitar el uso de «ser» y «estar» conducen posteriormente a una confusión. Su estudio se basa en errores cometidos por sus alumnos y recopilados en un corpus⁴. Las

⁴ «Se desprende que, para facilitar la adquisición del uso de “ser” y “estar”, sobran o incluso estorban las detalladas clasificaciones y las desmenuzadas reglas que delimitan el uso de estos verbos y que intentan abarcar toda la problemática de este amplio tema. La atención del alumno se dispersa entre tanta información y confunde incluso lo que en principio no resultaba problemático», *Interlengua y análisis de errores en el aprendizaje de español como lengua extranjera*, Madrid, Edelsa, 1997, p. 74.

interpretaciones de mis alumnas parecen confirmar esa intuición.

El reducido corpus que analizo en estas breves páginas demuestra, por un lado, cuanto se podía deducir de las investigaciones sobre la LI basados en errores cometidos. En cada estadio, cuando éstos se pueden delimitar, los aprendices formulan hipótesis bastante sistemáticas, para variarlas paulatinamente en la construcción de su gramática transitoria. Por otro, cabe evidenciar que, en el caso de mis alumnas, las primeras fases se construyen sobre la base de reglas prescriptivas y que cuando éstas parecen no funcionar o ser insuficientes, se recurre a una sistematización semántica o pragmática – debida quizás a la instrucción –, de la que anticipo mi perplejidad, si se aplica a un primer nivel de aprendizaje de español, por la arbitrariedad o relatividad contextual a la que está sujeta. Observemos las diferentes fases en la explicación de los errores cometidos en el uso de «indicativo» o «subjuntivo» en las oraciones subordinadas temporales en las fichas de la Alumna C:

- Avísame cuando *deja de llover → “Cuando en la oración principal está el verbo en imperativo, en la oración temporal tenemos que usar el subjuntivo”
- Cuando *puedes, llámame → “Cuando en la oración principal está el verbo en imperativo, en la oración temporal tenemos que usar el subjuntivo”
- Tengo que llevar el coche a cambiarle el aceite, cuando *tengo tiempo → “El subjuntivo se usa en las oraciones temporales cuando se quiere expresar la idea del futuro”
- Espérame en la cafetería, cuando *salgo de clase → “IMP + CUANDO + SUBJ”
- Cuando *verás a Rafael, dile... → “IMP + CUANDO + SUBJ”
- Cuando *estaré seguro, me casaré → “No pueden estar nunca en la misma frase 2 futuros. Entonces, la oración temporal será en subjuntivo”
- Cuando *sabrás bien los verbos irregulares, me lo dices → “Se usa el subjuntivo en las oraciones temporales cuando hay la idea del futuro”
- ¿Cuándo trabajarás tú? Cuando *tengo ganas de despertarme → “Se usa subjuntivo porque expresa incertidumbre”

Por último, quisiera colaborar en los estudios de LI con una precisión por lo que se refiere a la terminología clasificadora de las estrategias. Considero que no se pueden catalogar bajo los mismos grupos de estrategias que usualmente aparecen en la crítica los mecanismos a los que recurren discentes de una L2 afín a su lengua materna y discentes de una lengua muy diferente. Cuando he querido clasificar las entradas de mis alumnas bajo el esquema de Selinker [1972] con algún añadido procedente del de Fernández [1997], me he visto a menudo en serias dificultades para discernir si se habían activado mecanismos analógicos

entre el italiano y el español o bien analógicos respecto a la LO (el español). Dichos estudiosos señalan principalmente como procesos psicolingüísticos que regulan el conocimiento que subyace a la construcción y producción en la interlengua: la transferencia lingüística (a la que hasta ahora he llamado interlingual), la transferencia de instrucción, las estrategias de aprendizaje de la lengua segunda (más arriba llamada intralingual), las estrategias de comunicación en la lengua segunda – ésta se da sólo en nuestros alumnos cuando intentan hablar con su profesor –, la hipergeneralización del material lingüístico de la LO. ¿Cómo distinguir si en “*habemos trabajado” – entrada recopilada al inicio por la alumna C – se ha activado una estrategia analógica con el italiano (*abbiamo*) o con el español (haber)? Y en “*La situación no he cambiado” de la alumna A, ¿qué ha influido más? ¿el “è” del italiano en el pretérito perfecto o la confusión entre la 1ª y la 3ª persona del singular del presente del auxiliar «haber»? La duda no es baladí, ya que cuando la alumna B, por ejemplo, formula erróneamente la frase “*Esto mueble está totalmente rebosante de libros”, la explica luego en las fichas basándose en una transferencia analógica que ella misma sitúa en un sistema español: “*Mi sono confusa tra -o neutro ed -e maschile, e ho usato -o credendo che fosse maschile*”. Sin embargo, es muy probable que haya interferido, en cambio, el sistema del adjetivo demostrativo (*quello/quella*) que funciona como determinante en esta estructura en italiano. Cuestión que no deberíamos olvidar en nuestra enseñanza del español a italianos.

Con el análisis de las estrategias interlinguales o intralinguales se puede lanzar también, como conclusión de esta breve presentación de la investigación, alguna señal de alarma respecto a las tareas o ejercicios que favorecen la producción de más errores. Por ahora puedo confirmar que el dictado de frases o textos desde el inicio del aprendizaje induce a errores de transferencia lingüística de la LM⁵, aunque éstos van desapareciendo en las fases sucesivas. La traducción de frases o textos del italiano al español en un primer nivel provoca aún más esta interferencia y se presenta en las fases sucesivas de la LI como campo abonado para la fosilización. En cambio, las entradas en las fichas sobre la expresión escrita libre y la expresión oral, siguen un evidente proceso que inicia con interferencias de la LM, sigue con interferencias analógicas de la LO, para concluir en una continua reorganización del

⁵ Como intento demostrar en “Errores en los dictados. ¿Nos estaremos equivocando?”, *Ibidem*.

sistema de la LI. Estas dos últimas fases corresponden a un proceso similar al de la adquisición de la LM y, quizás por ello, a un proceso más propicio para el aprendizaje.

Ana Lourdes De Heriz
Università di Genova

Bibliografía

- S.P. Corder, «The significance of learners errors», *International Review of Applied Linguistics*, 5, 1967, pp. 161-170 (traducido en *La adquisición de las lenguas extranjeras*, ed. de J. Muñoz Licerias, Madrid, Visor, 1992, pp. 31-40).
- S.P. Corder, «Idiosyncratic dialects and error analysis», *International Review of Applied Linguistics*, 9, pp. 147-160 (traducido en *La adquisición*, cit., pp. 63-77).
- R. Oxford, *Language learning strategies. What every teacher should know*, Nueva York, Newbury House, 1990.
- L. Selinker, «Interlanguage», *International Review of Applied Linguistics*, 10, 1972, pp. 20-231.

